



**بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ**

وزارة التعليم العالي

جامعة أم القرى

كلية اللغة العربية

غودج رقم (۸)

إجازة أطروحة علمية في صيغتها النهائية بعد إجراء التعديلات

الاسم (رباعى) سعيد بن طيب بن محم المظفرى . كلية : اللغة العربية قسم : الدراسات العليا

الأطروحة مقدمة لنيل درجة : الماجستير .  
 في تخصص: البلاغة و النقد

عنوان الأطروحة : ((دور البلاغة العربية في دراسة النص الأدبي وتقريبه))

أحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد

فبناءً على توصية اللجنة المكونة لمناقشة الأطروحة المذكورة أعلاه والتي تمت مناقشتها بتاريخ ٢٧ / ٧ / ١٤١٧ هـ

بقبولها بعد إجراء التعديلات المطلوبة، وحيث قد تم عمل اللازم؛ فإن اللجنة توصي بإجارتها في صيغتها النهائية المرفقة

للدرجة العلمية المذكورة أعلاه...

والله اعرف...

**أعضاء اللجنة**

المشرف

## المناقشة الداخلية

## المناقش الخارجی

الاسم: .. ج. ١ / د. محمد بن عبد الله بن محمد

الاسم: د. يوسف عيسى البعلبكي

الاسم: د. جابر الجبوري

التوقيع: 

التوقيع: ..... لعمري

**التوقيع:**

**يعتمد**

رئيس قسم الدراسات العليا

الاسم: د. سليمان بن إبراهيم العتيبي

التوزيع:

المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالي

جامعة أم القرى

كلية اللغة العربية

قسم الدراسات العليا

# دور البلاغة العربية في دراسة

## النص الأدبي وتقويمه

رسالة ماجستير في البلاغة والنقد

إعداد الطالب

سعيد بن طيب بن سحيم المطرفي

إشراف

أ.د. عبدالعظيم إبراهيم المطعني

١٤١٧هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

اسم الطالب : سعيد بن طيب بن سحيم المطرفي

التخصص : البلاغة والنقد

الدرجة : الماجستير

### ملخص الرسالة

عنوان الرسالة (دور البلاغة العربية في دراسة النص الأدبي وتقويمه)

ذكر الباحث في مقدمة بحثه الأسباب التي دعت إلى طرق هذا الموضوع ، ومن أهمها محاولة إظهار اسهام البلاغة العربية في دراسة وتحليل النص الأدبي انطلاقا من قدرتها على تبيان الإعجاز البياني في القرآن الكريم كما استقر رأى أكثر العلماء على ذلك.

وقد قُسمت الرسالة إلى باين تحتها أربعة فصول:

الباب الأول: شواهد من النقد القديم، الفصل الأول : دراسات تفعية، أشار فيه الباحث إلى استنباط مباحث وقواعد البلاغة من الآي القرآني والنصوص الأدبية، وتكاثرت الشواهد الأدبية على ثبات القاعدة البلاغية، ثم كان الفصل الثاني من هذا الباب هو : دراسات تطبيقية، حيث أشار الباحث لإسهام علمي المعاني والبيان في تحليل النص الأدبي ، حيث حفظ الدلالة، والنظر المتقصى في بناء النص الأدبي، ووقف الباحث في هذا الفصل عند بعض الانتقادات التي وجهت إلى البلاغة العربية محاولا الرد عليها.

الباب الثاني : شواهد من النقد الحديث، الفصل الأول: البلاغة العربية في تصنيف المذاهب النقدية الحديثة، حيث أشار الباحث إلى مكانة البلاغة العربية ضمن مناهج النقد الحديثة، وأن النقاد المحدثين لم يستطيعوا التملص من أسر مباحثها حينما يحللون النص الأدبي، والفصل الثاني من هذا الباب بعنوان : تحليلات في إطار المنهج البلاغي، وقف الباحث فيه أمام قصيدتين من عيون الشعر العربي قديمه وحديثه وبين باختصار أثر البلاغة العربية في خلود تلك القصائد، وأنه لاغنى عنها في تحليلها ودراستها.

عميد الكلية

جورج

المشرف

د. محمد بن سحيم

الطالب

سعيد بن طيب بن سحيم

## شكر وتقدير

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله .. وبعد

فاني أتقدم بالشكر الجزيل وبِعَظِيمِ الشَّاءِ لأستاذي الدكتور عبدالعظيم ابراهيم المطعني ، الذي كان له أيادي بيضاء على البحث والباحث ، حيث أشرف على هذا البحث ، ولم يأل جهدا ولا وقتا في سبيل التوجيه والارشاد حتى استوى هذا البحث على سوقه ، فجزاه الله عني خير الجزاء ، وأثني بالشكر لعميد كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى الأستاذ الدكتور حسن باجودة ، ولرئيس قسم الدراسات العليا سعادة الأستاذ الدكتور سليمان العايد.

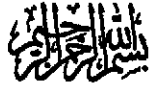
كما أشكر جامعة الملك عبدالعزيز ممثلة في كلية الآداب قسم اللغة العربية التي أتاحت لي فرصة مواصلة الدراسة والبحث ، فجزى الله الجميع عني خير الجزاء. وأشكر كذلك كل من أسدى إلي نصحا أو ارشادا ، وخاصة الأستاذ الدكتور خليل عمايرة.

كما أشكر أخي محمد طيب المطرفي الذي استفدت من تخصصه في قسم المكتبات والمعلومات في تنظيم الحواشي والفهارس . وأخيرا أشكر الأساتذة الأجلاء الذين سيناقدشون هذا البحث ، سعادة الأستاذ الدكتور حامد الربيعي، والأستاذ الدكتور يوسف الأنصاري ، كما أشكر الأستاذ الدكتور دخیل الله الصحفي الذي أشرف على هذا البحث اشرافا إداريا .

والحمد لله أولا وأخيرا ...،،،

الطالب

سعيد بن طيب بن سحيم المطرفي



## المقدمة :

(أ)

الحمد لله ، والصلاة والسلام على رسول الله .. بعد

فلقد قدم علماؤنا القدماء خدمات جليلة ، وعظيمة ، وكانوا يتوزعون على ثغور متعددة كل منهم يحاول أن يسد ثغرة ، وكان توفيق الله يحالفهم ، نظرا لحسن نياتهم التي ظهرت في علومهم الغزيرة ، وظهرت كذلك في قبول الناس لذلك التراث العظيم الذي خلفوه .

واحتلت الأمة تلك المكانة العظيمة بفعل الإسلام ، حيث انتشل الناس من حياة الضياع والضلal ، حياة الطاقات المهذرة إلى حياة الإيمان والاستقرار ، حياة العلم ، حياة البذل في كل الميادين .

وليس ذلك بأمر مستخف ، فلقد انبثقت جل العلوم التي خلفها علماؤنا بباعث إيماني ، وانتشرت دراسات متعددة حول القرآن الكريم ، الذي هو معجزة الرسول صلى الله عليه وسلم ، وانطلقوا يدرسون هذا القرآن ، وينشئون من حوله العلوم التي تساعد على فهمه ، وعلى استنباط معانيه ، وكل ما يكفل الاستفادة لعظمى من كلام الله تعالى . وكانت البلاغة العربية من هذه العلوم ، بل هي خلاصة من خلاصات تلك العلوم ، توفرت عليها عقول العلماء منذ أن كانت أسئلة تطرح ، وأجوبة موجزة تعرض ، ومنذ أن كانت بدايات متواضعة إلى أن مخضتها التجارب ، من خلال تتابع نظر العلماء الأفاضل فيها ، تحذوهم النية الحسنة ، فأصبح للبلاغة شأن عظيم ، عرف قدرها كل من اشتغل بتفسير القرآن الكريم ، حتى وجدنا العلماء يجعلونها من الأعمدة الأساسية لكل طامح في تفسير كلام الله تعالى .

هذا وقد ارتبطت البلاغة العربية - تاريخيا - بثلاثة أمور عظام

( ب )

الأول : كونها أداة للتعبير الجميل في كل نص أدبي رفيع ، سواء كان هذا النص من نتاج البيئة الجاهلية ، أم بعد ظهور الاسلام .

الثاني : كونها دعامة ذات شأن عظيم من دعائم النقد الأدبي نشأت بنشأته ، ونمت بنموه ، يتآزران في الكشف عن وجوه الجمال والقبح في العمل الأدبي ، إلى أن انفصلا انفصالا موصول العرى مرعي الحرمان .

الثالث : تلك الصلة العظيمة - حقا - بين البلاغة ، وبين الكشف عن وجوه الإعجاز في القرآن الكريم .

والإعجاز أصل الأصول في الإسلام ، بثبوته ثبت صدق الرسالة وقامت الحجة ، واستقرت التكاليف .

وكون الإعجاز القرآني اعجازا يرجع إلى فصاحته ، وبلاغته ونظمه يكاد يكون موضع اجماع بين من كتبوا في الإعجاز قديما وحديثا ، وإن أضيف قديما وحديثا إضافات أخرى كالإخبار عن الغيوب ، وصدق الوعد ، والوعد والخبر قديما ، وكالإعجاز العلمي حديثا .

ورغم هذا كله ، فإن المذهب المختار في الكشف عن وجوه الإعجاز القرآني هو المذهب البلاغي بما تحمل هذه الكلمة من معان تدخل تحت مفهوم البلاغة أو النظم .

وبهذا اكتسبت البلاغة العربية منزلة رفيعة بين العلوم الاسلامية وارتبطت بكتاب الله العزيز ، توضيحا وتفسيرا وبيانا وإعجازا . ومع هذه المكانة العظيمة للبلاغة ، فإن مباحث البلاغة قد أصبحت دعامة أساسية من دعائم النقد الأدبي الفني ، ذلك أن العلماء جعلوا هذه المباحث معينا لهم على تحليل

(ج)

النصوص الأدبية ، والكشف عن مواطن الجمال والقبح فيها ، وذلك انطلاقاً من كشفها عن كثير من مواطن الإعجاز في القرآن الكريم ،

والأداة التي استطاعت أن تشير إلى بعض مناحي الإعجاز القرآني ، لن تعجز عن تحليل النصوص الأدبية لبني البشر ، فقد " اتسعت سرادقات هذا العلم العربي الأصيل ليتجاوز القرآن ، وقضية الإعجاز إلى وضع معالم ومنازل للبيان الرفيع ، يهتدي بها أولئك الذين يتطلعون إلى أن يسلكوا في سلك الأدباء ، صناع الكلام ... ولم تكن تلك المعالم الهادية ، أو الفنون البلاغية التي يقوم عليها هذا العلم إلا ثمرة بحث ، وخلاصة استقراء طويل ، وتأمل عميق . وتذوق فني واع لعيون الأدب وروائعه ، وهدهم ذلك النظر والتأمل والتذوق إلى مواضع الإحسان ، وعناصر الجمال التي يمتاز بها التعبير الفني الممتاز ، فحصرها تلك المواضع ، وحددوا هذه المعالم الجمالية ، ثم صبوها في قوالب العلم والمعرفة المستنيرة التي تلقي فيها الحدود والتعريفات بالمصطلحات والتقسيمات " (١) .

وإذا كان من حق علمائنا علينا أن نشكرهم صنيعهم ، وندعوهم الله أن يجزيهم عما فعلوا خير الجزاء ، فإننا في هذا العصر نسمع ونقرأ مأخذ متعددة (٢) وحملات ظالمة تشن لتشويه بلاغتنا العربية ، وتنقدها انتقادات تطيح بمكانتها العظيمة في فهم كتاب الله ، وبيان مواطن إعجازه . فالبلاغة عندهم قد استنفدت دورها ، وانتهى سلطانها ، ويجب أن تجمع كتبها ويلقى بها في قاع المحيط ، أو تبقى للتسلية فحسب . ويرى آخرون بأنها صارت بلاغة عقيمة غير صالحة للانجذاب وأن الحركة الأدبية والنقدية قد تجاوزتها بأشواط

(١) معجم البلاغة العربية ص ٨/٧ بدوي طبانه ، ط. الثالثة ، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م .

(٢) أنظر / علم الأسلوب : مبادئ وإجراءاته / د صلاح فضل ط ٣ / ١٩٨٥ ، ص ٣

وأنظر / تيارات دينية منحرفة ، د علي العماري ، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، ص ٩

وأنظر / ثقافتنا في مواجهة العصر ، د زكي نجيب محمود ، ط دار الشروق ، ص ١٢٧



بعيدة فلافائدة منها الآن .

وحتى الذين يسمحون لها بالبقاء يهتمونها بأن باعها قصير ، وحركتها مكبلة، ومحصورة في دائرة المفرد والجملتين . وذلك ليس بكاف في دراسة النص الأدبي وتقويمه وأن هناك مناهج نقدية تغني عن البلاغة العربية.

وكل هذه التهم وغيرها ، تلغي دور البلاغة العربية في تبيان مواطن الإعجاز في القرآن الكريم ، وذلك بالغاء دورها في دراسة النصوص الأدبية ، وهذا مكنم الخطر في تلك الدعوات السقيمة ، ولهذا كان اختياري لهذا الموضوع محاولاً أن أبين دور البلاغة العربية في تحليل النص الأدبي وتقويمه ، انطلاقاً من قدرة مباحثها على استنباط إعجاز الله في كلامه . وأن أبين أنها صالحة لتحليل ودراسة كل نص أدبي انطلق من اللغة العربية الفصيحة واستثمر إمكاناتها العظيمة .

مع محاولات للرد على بعض الاعتراضات التي تعرض لنا من خلال بعض المباحث البلاغية التي وقفنا عندها ومحاوله تبيان مكانة البلاغة العربية ضمن مناهج النقد الحديثة ، ثم الوقوف أمام نصوص أدبية ودراساتها من خلال البلاغة العربية .

ولتشعب الموضوع حاولت جاهداً أن أركز حديثي لجلاء هذه القضية ، ومتى مارأيت اتضاح المراد فأنني لا أسترسل ، فمثلاً لم أتحدث في الدراسة التعقيدية عن علم البديع لأنني اكتفيت بعلمي المعاني والبيان، لتقديم علمائنا لهما ولأن المراد يتضح بهما .

وكذلك في الفصل الخاص بالدراسات النقدية الحديثة ، ومكانة البلاغة منها، حاولت جاهداً ألا أشعب حديثي ، واقتصرت على ما يتضح به دور البلاغة ومكانتها ضمن أهم المناهج النقدية الحديثة .

(هـ)

وقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى بابين تحتها أربعة فصول :

الباب الأول : شواهد من النقد القديم :

الفصل الأول : دراسات تعقيدية ، وتحتة مبحثان :

المبحث الأول : في علم المعاني .

المبحث الثاني : في علم البيان .

الفصل الثاني : دراسات تطبيقية : وتحتة ثلاثة مباحث :

المبحث الأول : منهج البلاغين في تحليل وعرض الشواهد الأدبية.

المبحث الثاني : دور علم المعاني في دراسة النص الأدبي .

المبحث الثالث : دور علم البيان في دراسة الصورة البيانية

الباب الثاني : شواهد من النقد الحديث :

الفصل الأول : البلاغة العربية في تصنيف المذاهب النقدية الحديثة، وتحتة مبحثان :

المبحث الأول : المنهج الفني والبلاغة العربية .

المبحث الثاني : البلاغة العربية والدراسات الأسلوبية .

الفصل الثاني : تحليلات في إطار المنهج البلاغي ، وتحتة مبحثان:

المبحث الأول : مقطع من معلقة امرئ القيس.

المبحث الثاني : مقطع من " نهج البردة " لأحمد شوقي .

ثم الخاتمة وملخص البحث ، وقد سبق ذلك كله مقدمة .

( ٩ )

وبعد ... فهذا جهد المقل نرجو من الله تعالى أن نكون قد وفقنا في عرضه  
حسب خطته المذكورة ، ونرجو من الله تعالى أن نكون قد أسهمنا في الدفاع عن  
دور هذه المباحث وتجليه أثرها في دراسة النص الأدبي ، فإذا كان ذلك فيها  
ونعمت ، والفضل لله تعالى ، وإن كانت الأخرى ، فحسبنا جدية المحاولة ، وهما هو  
جهدنا نعرضه على أساتذة أجلاء ليرقى الى شرف الهدف .  
والله من وراء القصد.

الطالب / سعيد بن طيب بن سحيم المطرفي

## الباب الأول

شواهد من النقد القديم .

الفصل الأول : دراسات تقعيدية .

الفصل الثاني : دراسات تطبيقية .

الفصل الأول  
دراسات تقعيدية

- المبحث الأول : في علم المعاني .
- المبحث الثاني : في علم البيان .

## تمهيد :

وجدت البلاغة العربية بكل مباحثها في البيان العربي القديم ، يظهر ذلك من خلال استشهاد علماء البلاغة في العصور التالية بالشعر الجاهلي ، والشعر الإسلامي، قبل التأليف في البلاغة العربية .

وكان العرب قديما يتذوقون أشعارهم ، كما عرف المسلمون - في العصور الإسلامية الأولى - الإعجاز في القرآن الكريم .

وكان إحجام أساطين البيان آنذاك من خصوم الدعوة عن معارضة القرآن الكريم معارضةً جادة دليلاً على معرفتهم لسموه في التعبير .

ومع انتشار الإسلام ، ودخول غير العرب فيه ، واحتفائهم بلغته ، ومعرفة خصائصها، ثم كثرة الأسئلة عن مناط الإعجاز القرآني ، من خلال كثرة الفرق الدينية واختلاف مشاربها... كل ذلك كان حافزاً للبحث والتقصي ، فكان أن ولدت البلاغة ، أو على الأصح ولد الدرس البلاغي.

وأخذت هذه المباحث البلاغية تتطور حيناً بعد حين من خلال ترديد النظر في البيان العربي ، وتسجيل خصائصه ، وذوق أصحابه.

وقد كان عصر اللغة الذهبي الذي لم تختلط فيه العربية بغيرها من لغات العالم هو المعين الثمر الذي استقت منه البلاغة العربية شواهداها . " فقد شغف العرب بالكلمة أشد الشغف ، وارتقت اللغة ، وارتقى فنها ، حتى بلغ الغاية من دقة التعبير، ونقاء الكلمة ، وصفاء الخيال ، وجمال المجاز، ولهذا صارت هذه المرحلة من مراحل حياة اللغة ، وهذا الطور من أطوار رقيها هو المعين الذي استمدت منه قوانينها ، وأصولها ، فصار نحو لسانهم نحواً لألسنة غيرهم ، وصارت مذاقاتهم طابعا طبع أذواق العصور اللاحقة " (١) .

---

(١) مجلة كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية، إصدار جامعة قاريونس ، " منهج في بيان

الإعجاز البلاغي " محمد أبو موسى ، السنة الثانية ، العدد الثاني ، ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤م . ص ١٨٨

وإن مما يشغل كفة علمائنا في مجال البحث العلمي رجوعهم إلى البيان العربي في الجاهلية، يستشهدون به بما يكشف بيان طرائق العرب ، ويفسرون القرآن الكريم من خلاله ، على الرغم مما يحويه من أخلاق جاهلية تضاد المنهج الإسلامي .  
إذن رجعوا إلى هذا البيان ، واستقوا منه قواعدهم البلاغية وتكاثر شواهدهم على كل قاعدة .

ولم نجد قاعدة بلاغية خلوا من الشواهد إلا بعض افتراضات يسيرة احتاجت إلى أمثلة مصنوعة.

وكان ترديدهم النظر في هذا البيان ، وتعزيز ذلك بالقرآن الكريم داعيا إلى اضطراد هذه القواعد بعدئذ ، وثباتها ، واستمرارها . وذلك أيضا لثبات اللغة العربية ، واضطراد قواعدها . ولن تكون هذه القواعد حجر عثرة أمام الأدباء ، لأنها تعتبر زبدة البيان العربي إبان صفاء القرائح.

يقول أحد المحدثين من النقاد : " شكلت الحركة النقدية التي دارت حول أبي تمام جزءا من الصراع الذي دار بين حرية الشاعر في الإبداع ، ومعارية النقد العربي ، ذلك أن الشاعر قد ظل في مختلف عصور الأدب يحس بأنه محاصر بالمعايير المختلفة . فهو مطالب بالخضوع لقواعد النحو والصرف ، والانقياد لأسس النقد والبلاغة ... " (١)

فقول المؤلف : إن الشاعر قد ظل في مختلف عصور الأدب محاصرا بالمعايير المختلفة ، تعميم غير دقيق . ، ذلك أن أهل العلم يعرفون أن هذه المعايير

---

(١) شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد ، سعيد السريحي . ط. الأولى

التي أشار إليها ، ومنها معايير النقد والبلاغة لم تصبح بهذه الصفة معروفة للأدباء نظاما قائما شائعا إلا في عصور الأدب المتأخرة عن عصر التأليف ، والتقعيد . وإذا تيقنا من وجود هذه المعايير البلاغية والنحوية في البيان العربي بدءا من العصر الجاهلي ، فإن هذه المعايير ليست تحكمية تحد من حرية الأديب في الإبداع .

فهي معايير ذاتية فطرية في عصور الأدب الأولى تربت عليها الأذواق الشاعرة ، وأصبحت خصائص اللسان العربي المبين .

وباستنباط هذه القواعد من البيان العربي الضخم فإننا نرى أنها جديرة بأن تخدم هذا البيان ، وتكشف عن أسرار الفنية ، ومواطن الجمال والقبح فيه .

ولما كان هذا مدار بحثنا آثرنا أن نقدم فصلا للتدليل على استنباط هذه

القواعد من البيان العربي .

على أنه ينبغي أن نشير إلى أننا لا نريد الاستقصاء لمباحث البلاغة ، ولا

الاستقصاء لقواعد الفنون التي سنشير إليها ، وحسبنا ما يجلي هذا الأمر .



## المبحث الأول

### في علم المعاني

يلحظ الباحث في نشأة علوم البلاغة وتطورها أن مباحث علم المعاني تأخر ظهورها عن مباحث علمي البيان والبديع . فأعمال الرواد الأوائل كالجاحظ ت ، ( ٢٥٥ ) وابن المعتز ( ٢٩٦ ) ، وأبي هلال العسكري ( ٣٩٥ ) ، وقدامة بن جعفر ( ٣٣٧ ) ، وابن رشيق ( ٤٦٣ ) ، وابن سنان الحفاجي ( ٤٦٦ ) ، تكاد تخلو من مسائل علم المعاني ، اللهم إلا لمحات خاطفة عن الإيجاز ، والإطناب ، وإلتفات ومقتضى الحال ، والتقديم والتأخير .

وهذا - في نظرنا - يرجع إلى طبيعة هذه العلوم ، فالتشبيه والمجاز - مثلاً - من علم البيان ، والطباق والجناس من علم البديع ، هذه الفنون تعلن عن نفسها ، وتتألق بوضوح في النصوص المستعملة فيها ، وتلفت الأنظار لفتاً قوياً إلى ملاحظتها ، وتصورها .

أما مسائل علم المعاني : كالتعريف والتكثير ، والقصر ، والفصل والوصل ، والإظهار والإضمار ، فإنها فنون دقيقة ، تحتاج إلى عمق نظر ، وإعمال فكر . فلا غرابة إذن أن يتأخر علم المعاني عن علمي البيان والبديع .

### مرحلتا علم المعاني:

وقد مر علم المعاني بمرحلتين متفاوتتين :

المرحلة الأولى : من الجاحظ إلى ابن رشيق .

المرحلة الثانية : من الإمام عبد القاهر إلى السكاكي والخطيب .

وفي كلتا المرحلتين كانت قواعد هذا العلم تستخلص من واقع النص الأدبي ولم تبدع من فراغ . شأنها شأن نظائرها من علمي البيان والبديع .

### المرحلة الأولى لظهور علم المعاني

وقد اخترنا من رواد المرحلة الأولى على سبيل التمثيل لا الاستقصاء : الجاحظ ، ابن المعتز ، قدامة بن جعفر ، أباهلال العسكري ، ثم ابن رشيق .  
فمن الفنون التي ألمح إليها الجاحظ من مسائل علم المعاني ما عرف عند المتأخرين : بمطابقة الكلام لمقتضى الحال .

وهو عند الجاحظ لا يقف عند حد التأكيد والخلو من التأكيد ، أو الإطالة والقصر ، حيث يقول : " ولكل صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها ... وقبيح بالمتكلم أن يفتقر إلى اللفاظ المتكلمين في خطبة أو رسالة ، أو في مخاطبة العوام ، والتجار ، أو في مخاطبة أهله ... أو في حديثه إذا تحدث ، أو خبره إذا أخبر ، وكذلك فإنه من الخطأ أن يجلب اللفاظ الأعراب ، وألفاظ العوام وهو في صناعة الكلام داخل ، ولكل مقام مقال ، ولكل صناعة شكل " (١) .

فهذا الكلام واضح كل الوضوح في الحال ومقتضاها . فهل الجاحظ ابتدع هذه القاعدة من عنده ؟ أم استمدّها من مصدر بياني بليغ ؟ نجد الجاحظ نفسه يجيب على هذا التساؤل ، ويصرح بأن القرآن الحكيم هو الذي هداه إلى ادراك هذه القاعدة التي يقوم عليها شأن البلاغة فيقول : " وللإطالة موضع وليس ذلك بخطل - وللإقلال موضع ، وليس ذلك من عجز ، (٢) ويقول: ورأينا الله تبارك وتعالى إذا خاطب العرب والأعراب أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحي والحذف ، وإذا خاطب بني إسرائيل أو حكى عنهم جعله مبسوطا وزاد في الكلام " (٣) .

---

(١) الحيوان : للجاحظ ت عبد السلام هارون ، ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م / ٣ / ٣٦٩ ..

(٢) المصدر السابق : ٩٤ / ١

(٣) نفس المكان

هذا ما لحظه الجاحظ من فروق بين خطاب القرآن الكريم للعرب ، وخطابه لليهود ، تفاوتت الحالان فتفاوت مقتضياهما ، واختلاف الحالين مرجعه فيما نرى إلى أن العرب والأعراب هم أهل اللغة التي نزل بها القرآن ، فهم خبراء بدلالاتها مفردات وتراكيب ، أما اليهود فهم غرباء عنها ، ولهم لسانهم الذين يجيدون فهمه ، فلما خوطبوا بغير لغتهم كانوا في أمس الحاجة إلى الإيضاح ، والكشف الذي من وسائله إطالة الكلام وبسطه . وهذه بادرة ذكية من الجاحظ .

#### الإيجاز والإطناب :

كما تحدث الجاحظ عن الإيجاز والإطناب من مسائل علم المعاني ، وحديثه عنهما جاء مجملا غاية الإجمال ، ومع ذلك فإن له فيهما لمحات رائدة بلا نزاع . يقف الجاحظ أمام صور الإطناب في القرآن الكريم ثم يلتبس لها مقتضى عاما فيقول : "وجملة القول في الترداد - يعني التكرار - أنه ليس فيه حد ينتهي إليه ، ولا يؤتى على وصفه ، وإنما ذلك على قدر المستمعين ومن يحضره " أي المتكلم " من العوام والخواص . وقد رأينا الله عز وجل ردد ذكر قصة موسى وهود وهارون ، وشعيب وإبراهيم ولوط وعاد وثمود ، وكذلك ذكر الجنة والنار وأمور كثيرة ، لأنه خاطب جميع الأمم من العرب ، وأصناف العجم ، وأكثرهم غبي غافل ، أو معاند مشغول الفكر ساهى القلب . " (١) .

فالإطناب في القرآن الكريم - كما يرى الجاحظ - كان سببه اختلاف أوضاع المخاطبين منذ بدء النزول إلى قيام الساعة فليس القرآن الكريم خطابا خاصا ، بل هو خطاب الأمم جمعاء في كل عصر ومصر . لذلك احتوى على ضروب من القول ، وأفانين من الكلام ، وهذه لمحة طيبة من الجاحظ .

---

(١) البيان والتبيين :، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تعليق عبدالسلام هارون ، ط. الثالثة ،

ويدافع الجاحظ عن الإطناب إذا اقتضاه المقام فيقول :

" وما سمعنا بأحد من الخطباء كان يرى إعادة بعض الألفاظ وترداد المعاني عيباً " (١)

- الإيجاز :

أما الإيجاز فيقدم له ببعض الأقوال المأثورة منها قوله : " مكتوب في التوراة :

لا يعاد الحديث مرتين " (٢) .

وقوله الذي رواه عن الزهري بسنده : " إعادة الحديث أشد من نقل

الصخر " (٣) .

ويرى الجاحظ أن الإيجاز أمر نسبي بالنظر إلى موارد الخطاب ، وفي ذلك يقول

: " والإيجاز ليس يعني به قلة عدد الحروف واللفظ ، فقد يكون الباب من الكلام فيما

يسع بطن طومار - أي مجلد - ويعد موجزاً ، وإنما ينبغي له أن يحذف بقدر ما لا يكون

سبباً لاغلاقه " (٤) .

ونراه - بعد - يميل إلى الإيجاز المفهم فيقول : " ورب قليل يغنيك عن

الكثير ... بل رب كلمة تغني عن خطبة " (٥) .

---

(١) البيان والتبيين : مصدر سابق ١٠٥/١ .

(٢) المصدر السابق ١٠٤/١ .

(٣) نفس المكان .

(٤) الحيوان : مصدر سابق ٩١/١ .

(٥) البيان والتبيين : مصدر سابق ٧/٢ .

وأيا كان الأمر فإن إلماحات الجاحظ إلى مسائل علم المعاني لاتعد شيئاً بالنسبة لإلماحاته إلى مسائل علمي البيان والبديع ، فقد طوف حول المجاز والتشبيه والاستعارة والكناية ، وحول السجع والاقتباس والتقسيم ، والهزل الذي يراد به الجحد ، وحديثه عن مسائل البيان والبديع يختلف عن حديثه عن مسائل المعاني كما وكيفا .  
أما ابن المعتز (\*) فقد تحدث في كتابه البديع عن مبحثين من مباحث علم المعاني أحدهما : الالتفات ، والثاني : الاعتراض . الذي عده المتأخرون من صور الإطناب

وقد عرف الالتفات فقال : " هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة ، وما يشبه ذلك . " (١) .

---

(١) البديع لعبد الله بن المعتز ، اعني بشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه اغناطيوس كراتشوفسكي ، ط. الثالثة . ص ٥٨

(\*) عبد الله بن محمد المعتز بالله ، الشاعر المبدع خليفة عباسي ، ولد في بغداد وأولع بالأدب ، صنف كتباً منها : الزهد ، والرياض ، والبديع ، والجامع في الفنان ، خلعه المقتدر بعد يوم وليلة من خلافته . وقتل سنة ٢٩٦ هـ . الاعلام ٥ / ١١٨ .

ومن أمثله التي دعم بها تعريفه قوله تعالى : ﴿ حَتَّىٰ إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَبِيعَةٍ ﴾ <sup>(١)</sup> .

وقوله تعالى : ﴿ إِنْ يَشَأْ يُذْهِبْكُمْ وَيَأْتِ بِخَلْقٍ جَدِيدٍ ﴾ ثم قال ﴿ وبرزوا لله جميعا ﴾ <sup>(٢)</sup> .

وقول جرير (\*) : <sup>(٣)</sup>

متى كان الخيامُ بذِي طُلُوح

سقيت الغيثَ أَيْتُهَا الخِيَام

وعرف الاعتراض قائلا : " اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه ثم يعود إليه فيتممه في بيت واحد " <sup>(٤)</sup> .

ومن شواهد التي ذكرها قول الشاعر :

فظلوا بيوم - دع أخاك بمثله -

على مَشْرَعٍ يُرَوِّى ولما يُصْرَدُ <sup>(٥)</sup> .

وتمثيل ابن المعتز للالتفات والاعتراض تمثيل صحيح .

أما التعريف بهما فغير دقيق . ولذلك فإن المتأخرين لم يحفلوا به وعرفوهما على غير طريقته .

(١) سورة يونس : (٢٢)

(٢) سورة ابراهيم : ( آية ١٩ ، ٢٠ ) .

(٣) ديوان جرير ، ت محمد اسماعيل الصاوي ، بيروت : الشركة اللبنانية للكتاب ، ص ٥١٢

(٤) انظر الأمثلة في البديع : ص ٥٩ - ٦٠ .

(\*) جرير بن عطية بن حذيفة الخطفي .. الربوعي ، من تميم ، أشعر أهل عصره ، كان عفيفا وهو من

أغزل الناس شعرا ، وهو صاحب النقائض الشهيرة مع الفرزدق .

انظر الاعلام : ١١٩/٢ .

وقدامة بن جعفر<sup>(١)</sup>، تحدث فيما تحدث من مباحث علم المعاني عن: التميم ، والالتفات ، مع التمثيل لهما .

عرف التميم قائلا : " هو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته ، وتكمل بها جودته شيئا إلا أتى به " <sup>(١)</sup> .

ومثل له بقول نافع الغنوي :

رِجَالٌ إِذَا لَمْ يُقْبَلِ الْحَقُّ مِنْهُمْ

وَيُعْطَوْهُ، عَاذُوا بِالسَّيُوفِ الْقَوَاطِعِ

وقال : فما تمت جودة المعنى إلا بقوله " يعطوه " .

ويقول عمير بن الأيهم التغلبي :

بِهَا نَلْنَا الْقَرَائِبَ مِنْ سِوَانَا

وَأَحْرَزْنَا الْقَرَائِبَ أَنْ تُنَالَا

وقال : والذي أكمل جودة هذا البيت قوله " وأحرزنا القرائب أن تنالا " <sup>(٢)</sup> .

أما حديثه عن الالتفات ففيه بعد عما اصطلح عليه البلاغيون ، من كونه

---

(١) نقد الشعر :. لقدامة بن جعفر ت: كمال مصطفى ط. الثالثة. ص ١٤٤

(٢) نفس المكان

(\*) قدامة بن جعفر : كاتب من البلغاء الفصحاء المتقدمين في علم المنطق والفلسفة ، أسلم على يد المكتفي بالله العباسي ، له مصنفات عدة ، مات سنة ٣٣٧ هـ . الأعلام : ١٩١/٥ .

انتقالا من إحدى الطرق الثلاث : تكلم وخطاب وغيبه إلى واحد منها مغاير للمنتقل عنه.

أما عند قدامه فهو التفات إلى معان كما تدل عليه أمثله (١) .

ودار أبو هلال العسكري في فلك السابقين من حيث الفنون التي أشاروا إليها من مسائل علم المعاني ، بيد أنه أكثر توضيحا لها وتمثيلا عليها .  
فقد تحدث مثلهم عن الإيجاز والإطناب ، وأخرج الكلام على مقتضى الحال ، وتناول فنونا عدة من فنون الإطناب ، كما أشار إلى مساواة الألفاظ للمعاني ، وهذه نبذ من معالجاته .

#### - الحشو :

أول ما تحدث عنه من صور الإطناب الحشو ، ونوعه إلى مذموم ومحمود وجعل المذموم ضربين :

قال : " فأحد المذمومين هو ادخالك في الكلام لفظا لو أسقطته لكان الكلام تاما " ومثل له بقول الشاعر :

انعي فتى لم تذر الشمس طالعة

يوما من الدهر إلا ضرر أو نفعا

ثم عقب قائلا : " فقولته " يوما من الدهر " حشو لاحاجة إليه لأن الشمس لا تطلع ليلا " (٢) .

---

(١) نقد الشعر : مصدر سابق ص ١٥٠ .

(٢) الصناعتين الكتابة و الشعر : لأبي هلال العسكري ت على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل

إبراهيم . ط . الثالثة . ص ٥٤



وعرف الضرب الثاني بأنه : : العبارة عن المعنى بكلام طويل لافائدة في طوله ويمكن أن يعبر عنه بأقصر منه " (١) . ومثل له بقول النابغة :

تبينتُ آياتٍ لها فعرفتُها      لستَ أعوامٍ وذا العامِ سابع  
ثم عقب قائلا : " كان ينبغي أن يقول : لسبعة أعوام ، ويتم البيت بكلام آخر يكون فيه فائدة ، فعجز عن ذلك فحشا البيت بما لاوجه له " (٢) .

وأما الحشو المحمود فمن أمثله قول كثير عزة (\*) :  
لو أن الباخلين - وأنتَ فيهم -      رأوك تعلموا منك المطالا (٣) .  
وهذا الشاهد معدود عند البلاغيين من صور الإطناب بالاعتراض .  
وفي فصل ترجم له بـ " الإيجاز والإطناب " يطيل الكلام في فضيلة الإيجاز وما قيل فيه ، ويكثر من الأمثلة عليه والإشادة به .  
وقد نقل العسكري عن الرماني تقسيمه الجاز قسمين : إيجاز القصر ، ثم إيجاز الحذف .

قال : " والايجاز: القصر والحذف " . (٤) .  
وعرف ايجاز القصر بأنه " تقليل الألفاظ وتكثير المعاني " (٥) .

(١) الصناعتين: مصدر سابق ص ٥٤

(٢) نفس المصدر ، ص ٥٥ .

(٣) الرواية المشهورة : وأنت منهم . ومازاده المؤلف قد يكون من خطأ النساخ .

(٤) المصدر السابق : ١٨١ . وأنظر ذلك في ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (النكت للرماني) حققها وعلق

عليها : محمد خلف الله ، و محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، ط ٤ ، ص ٧٦

(٥) نفس المكان

(\*) كثير بن عبد الرحمن الخزاعي ، شاعر متيم مشهور ، كان مفرد القصر دميما وفي أنفه شمم وترفع ،

وكان عفيفا في حبه ، توفي بالمدينة سنة ١٠٥ هـ . انظر الاعلام : ٢١٩/٥ .

ومثل له من القرآن الكريم بعدة آيات منها قوله تعالى : ﴿ وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ ﴾ <sup>(١)</sup> .

ويوازن بينها وبين القول المأثور عن العرب : القتل أنفى للقتل ، ويظهر تفوق العبارة القرآنية من عدة وجوه .

ومن الشعر بعدة آيات منها قول طرفة بن العبد <sup>(٢)</sup> :

ستبدى لك الأيام ماكنت جاهلاً      ويأتيك بالأخبار من لم تزود <sup>(٣)</sup>  
أما إيجاز الحذف فقد أدرك أبوهلال من خلال النظر في النصوص والآثار الأدبية أن الحذف يأتي على وجوه منها حذف المضاف ، ومثل له بقوله تعالى : ﴿ واسأل القرية ﴾ <sup>(٤)</sup> وقوله تعالى : ﴿ وأشربوا في قلوبهم العجل ﴾ <sup>(٥)</sup> .

ومنها حذف الفعل ، وساق عليه بعض الأمثلة من القرآن الكريم كقوله تعالى : ﴿ فأجمعوا أمركم وشركاءكم ﴾ <sup>(٦)</sup> قال : معناهو ادعوا شركاءكم <sup>(٧)</sup> .

ومن الشعر :

ترأه كأن الله يجدع أنفه      وعينيه إن مولاه ثاب له وقر  
وقال : " أي ويفقأ عينيه " <sup>(٨)</sup> .

- 
- (١) سورة البقرة آية (١٧٩)  
(٢) الصناعتين : مصدر سا بق ١٨٦ . وأنظر ديوان طرفة، ت، د/ على الجندي، ط الأنجلو المصرية ، ص ٦٦  
(٣) سورة يوسف : الآية (٨٢) .  
(٤) سورة البقرة الآية (٩٣) . (٥) سورة يونس آية (٧١)  
(٦) الصناعتين : مصدر سا بق ١٨٧ .  
(٧) نفس المكان .  
(٨) طرفة بن العبد شاعر جاهلي ، من الطبقة الأولى ، اتصل بالملك عمرو بن هند ، الذي أمر بقتله بعد ذلك . له ديوان مطبوع ، تفيض الحكمة على لسانه في أكثر شعره . الأعلام : ٢٢٥/٣ .

ويكثر أبو هلال من الأمثلة مبينا ما فيها من حذف ثم الأصل الذي كان من حقها أن تكون عليه ، وهو في كل ما فعل بلاغي راسخ القدم ، ومنهجي منظم الفكر . ولانزاع في أن النظر في النصوص هو الذي لفت نظره كما لفت نظر غيره إلى تصيد القواعد واطرادها ، والذي يحسب لهم هو تسمية القاعدة بما يناسبها من مصطلحات . أما القواعد فكما رأينا لم تأت من فراغ بل هي انعكاسات وإجاءات النص الأدبي .

#### الإطناب :

وخص العسكري الإطناب بالفصل الثاني بعد الإيجاز من الباب الخامس . وسار فيه سيره في الإيجاز ، فذكر ما قيل في فضله والحاجة إليه ، وراح يمثل للإطناب من القرآن الكريم وغيره .

كقوله تعالى : ﴿ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ، ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ﴾<sup>(١)</sup> .  
وقوله تعالى : ﴿ فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ، إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ﴾<sup>(٢)</sup> .  
وبين أن السر البلاغي فيهما هو التوكيد<sup>(٣)</sup> .  
ومن الشعر :

كم نعمة كانت لكم      كم كم وكم كانت وكم

ولم يذكر أبو هلال المغزى البلاغي لهذا التكرار ، والظاهر أنه التذكير بالنعمة . هذا بعض ما ذكره أبو هلال - هنا - في فصل الإطناب ، بيد أنه في مواضع أخرى من كتابه " الصناعتين " ، تحدث عن فنون وصور أخرى من صور الإطناب

---

(١) سورة التكاثر: الآية ٤-٥ .

(٢) سورة الانشراح : الآية ٥-٦ .

(٣) الصناعتين : مصدر سابق ١٩٩ .

منها: التذيل : قال معرقا له : " فأما التذيل فهو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه ويتأكد عند من فهمه " (١) . ومثل له من القرآن الكريم وغيره . كقوله تعالى : ﴿ ذَلِكْ جَزِينَاهُمْ بِمَا كَفَرُوا ، وَهَلْ نَجَازِي إِلَّا الْكَفُورَ ﴾ (٢) . قال : " ومعناه وهل نجازي بمثل هذا الجزاء إلا الكفور . " وقوله تعالى : ﴿ وَمَا جَعَلْنَا لِبَشَرٍ مِنْ قَبْلِكَ الْخُلْدَ أَفَإِنْ مِتَّ فَهُمْ الْخَالِدُونَ ﴾ (٣) . التذيل في الأولى : وهل نجازي إلا الكفور . وفي الثانية : أفإن مت فهم الخالدون .

ومن الشواهد الشعرية قول الخطيئة (\*) :

قَوْمٌ هُمُ الْأَنْفُ وَالْأَذْنَابُ غَيْرُهُمْ      وَمَنْ يَقِيسُ بِأَنْفِ النَّاقَةِ الذَّنْبَا  
قال أبو هلال : " فاستوفى المعنى في النصف الأول ، وذيل بالنصف الثاني " (٤) .  
ومن صور الاطناب التي تحدث عنها أبو هلال الإيغال .  
وقد عرفه قائلا : " هو أن تستوفى معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه ثم

(١) الصناعتين : مصدر سا بق ٣٨٧ .

(٢) سورة سبأ : الآية ١٧ .

(٣) سورة الأنبياء : الآية ٣٤ .

(٤) الصناعتين : مصدر سا بق ٣٨٨ . وأنظر ديوان الخطيئة ، بشرح ابن السكيت والسكري

والسجستاني ، ت/نعمان أمين طه ، ط ١ / ١٣٧٨ هـ - مصر : مكتبة الخليلي : ص ١٢٨

(\*) الخطيئة : جرول بن أوس بن أوس العيسى أبو مليكة : شاعر مخضرم ، كان هجاءا عنيفا ، لم يكد أحد يسلم

من لسانه ، له ديوان شعر مطبوع . الأعلام ١١٨/٢

تأتي بالمقطع فتزيد معنى آخر يزيد به وضوحا وشرحا (١).

ومن شواهد عليه قول ذي الرمة (٢):

قف العيس في أطلال مية فاسأل      رسوما كأخلاق الرداء المسلسل

ثم علق عليه قائلا : " فتم كلامه بالرداء قبل المسلسل ثم قال المسلسل فزاد شيئا " (٣).

وكذلك مثل بقول امرئ القيس (٤):

كأن عيون الوحش حول خيائنا      وأرحلنا الجزع الذي لم يثقب

ثم قال : " قوله لم يثقب يزيد التشبيه توكيدا ، لأن عيون الوحش غير مثقبة " (٥).

هذا رأيه والبلاغيون يدرجون هذا الشاهد وما أشبهه تحت مصطلح " تحقيق

التشبيه " .

التميم والتكميل :

وهما من صور الإطناب التي ذكرها العسكري ، وقد عرفهما تعريفا واحدا (٦)

ونوع في شواهدهما .

كقوله تعالى : ﴿ من عمل صالحا من ذكرٍ أو أنثى وهو مؤمنٌ

فأنحبيته حياة طيبة ﴾ (٧) .

(١) الصناعتين : مصدر سابق ٣٩٥ .

(٢) نفس المكان ، وأنظر ديوان ذي الرمة ، حققه : عبد القدوس أبو صالح ، ط ٢ / ١٤٠٢ ، ص

(٣) نفس المصدر ص ٣٩٦ . ، وأنظر شرح ديوان امرئ القيس ، جمع حسن السندوي ، بيروت : دار

احياء العلوم ، ط ١ ص ٧٩

(٤) الصناعتين : مصدر سابق ، ص ٤٠٤ .

(٥) سورة النحل : الآية ٩٧ .

(٦) ذوالرمة : غيلان بن عقبه ، يكنى أبا الحارث... كان أحد عشاق العرب المشهورين وصاحبه ميه .

انظر: الشعر والشعراء لابن قتيبة : ص ٥٢٠-٥٢١ - تحقيق أحمد شاکر .

(\*\*) امرؤ القيس بن حجر الكندي : اشهر شعراء العرب على الإطلاق ، اشتهر بمجونه ثم بأخذه ثار

إبيه من بني أسد . انظر الاعلام : ١١/٢ - ١٢ .

والتميم في قوله تعالى: "وهو مؤمن".

ومن الشعر قول طرفة :

فسقى ديارك غير مفسدها صوب الربيع وديمة تهمني

الاعتراض :

كما ذكر الاعتراض وأكثر من التمثيل له كقول النابغة:

ألا زعمت بنوسعدٍ بأنِّي ألا كذبوا- كبيرُ السن فأنى

وقول كثير عزة :

لو أن الباخلين - وأنت منهم - رأوك تعلموا منك المطالا

الالتفات :

ذكره العسكري وهو من مسائل علم المعاني لخروجه عن مقتضى الظاهر يبد

أن تعريفه إياه وتمثيله له ليسا دقيقين ولم يسلم له من التمثيل إلا القليل .

فالالتفات عنده هو التصرف في المعاني ، وليس انتقالا إلى أحد الطرق الثلاث

بعد التعبير بواحد منها كما استقر عليه الوضع عند المتأخرين كما أسلفنا . فالالتفات

عنده على ضربين : فأحدهما أن يفرغ المتكلم من المعنى فإذا ظننت أنه يريد تجاوزه

يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره به " (١) .

ومما سلم له من الشواهد قول جرير (٢):

طرب الحمام بذى الأراك فشأقتي لازلت في غلٍّ وأيكِ ناضر<sup>(٣)</sup>

ففيه انتقال من الغيبة إلى الخطاب .

أما الضرب الثاني فقال عنه : أن يكون الشاعر آخذا في معنى وكأنه يعترضه

---

(١) الصناعتين : مصدر سابق ٤١٠ ، .

(٢) انظر المصدر السابق : ص ٤٠٧ .

(٣) نفس المكان ، وأنظر ديوان جرير : مصدر سابق ص ٣٠٤

شك أو ظن بأن رادا يرد عليه قوله ، أو سائلا يسأله عن السبب ، فيعود راجعا إلى ما قدمه . فاما أن يؤكد ، أو يذكر سببه ، أو يزيل الشك عنه<sup>(١)</sup> .  
ومثل لذلك بقول المعطل اهذلي:

تَبِينُ صَلَاةُ الْحَرْبِ مِنَّا وَمِنْهُمْ

إِذَا مَا التَّقِينَا وَالْمَسَالِمَ بَادِنُ

ثم قال : : فقوله " والمسالم بادن " رجوع عن المعنى الذي قدمه ، حتى بين أن علامة صلاة الحرب من غيرهم أن المسالم بادن والمحارب ضامر<sup>(٢)</sup> .

وهو في هذا يتابع قدامة بن جعفر كما تقدم . والشاهد لاصلة له بالالتفات المصطلح عليه عند المتأخرين . وأيا كان الأمر فإن أباهلال أكثر طروقا لمسائل المعاني من الرواد الذين قدمنا الحديث عنهم . ثم هو كغيره أدى به النظر في النصوص والملاحظات في طرائق البيان إلى رصد مارصد من قواعد ومباحث ، وتسمية ماسمي من فنون وأساليب ، فالقواعد والأصول التي خطها الرواد ، ومن جاء بعدهم ، إنما هي صدى للنصوص الأدبية في مرحلة التقعيد ، وهي موازين للحكم على النص أو له . في مرحلة النقد والتقويم .

فلا اعتراض - مثلا - في قول الشاعر :

لَوْ أَنَّ الْبَاخِلِينَ وَأَنْتَ مِنْهُمْ

رَأَوْكَ تَعْلَمُوا مِنْكَ الْمَطَالَا

نبه بموضعه في النظم عل وجوده لفصله بين جزئين متلازمين من الكلام وهما : اسم أن ، وخبرها ، ولو انعدم النص لانعدمت القاعدة ضرورة .

(١) الصناعتين : مصدر سابق ص ٤٠٧ .

(٢) نفس المصدر . ص ٤٠٨

وما يقال في الاعتراض يقال في غيره من مسائل المعاني والبيان والبديع .  
ولم يخرج ابن رشيق عن الإطار الذي رسمه سابقوه في الحديث عن مسائل المعاني ،  
فقد ألمح إلى ما أئخوا إليه ، وإن غاير كثيرا في الشواهد ، وأمثلة التوضيح .  
فقد تحدث مثلهم عن : الإيجاز والإطناب ، والالتفات ، والتكرار ، وبعض صور  
الإطناب كالإيغال والتسيم ، وجاء حديثه عن مسائل المعاني في إطار غير مرتب  
موزعا مفرقا مفصولا بغيره من الفنون . وفيما يلي مقتطفات من أقواله وشواهد

#### الإيجاز :

قدم ابن رشيق حديثا عاما عن الإيجاز والإطناب - ويسميه الإطالة - وبين فيه  
مقام كل منهما ودوره في البيان ، فقال :  
" سئل أبو عمرو بن العلاء : هل كانت العرب تطيل ؟ قال : نعم ، ليسمع منها .  
قيل : فهل كانت توجز ؟ قال : نعم ليحفظ عنها " (١) .  
ثم عاد ابن رشيق فعقد للإيجاز فصلا مستقلا استهله بقوله :  
" الإيجاز عند الرمانى على وجهين : مطابق لفظه لمعناه ، كقولك :  
سل أهل القرية ، ومنه ما فيه حذف للاستغناء عنه في ذلك الموضع كقوله تعالى  
: ﴿ واسأل القرية ﴾ وعبر - أي الرمانى ، بأن قال : " هو العبارة عن الغرض بأقل  
ما يمكن من الحروف " (٢) .

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ت د محمد قرقران ط . الأولى ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٦ م

(٢) المصدر نفسه : ٤٣١/١ . وأنظر ثلاث رسائل في الإعجاز : مصدر سابق ص ٧٦ وما بعدها



بيد أن الملاحظ أن الضرب الأول من الإيجاز عند الرماني هو " المساواة " وهذا ملاحظه عليه صاحب العمدة .

أما الضرب الثاني فقد وفق فيه الرماني تعريفا وتمثيلا .

التميم :

ذكر ابن رشيقي التميم ، وعرفه تعريفا قريبا من تعريف سابقه وبخاصة أبى هلال العسكري ، كما يمثل له بعض أمثلتهم ، ومنها قول طرفة :

فسقى ديارك - غير مفسدها - صوب الربيع وديمه تهمي  
كما مثل له بقول جرير<sup>(١)</sup> :

فسقائك حيث حلت غير فقيدة هزج الرواح وديمة لا تنقلع  
ومن القرآن الكريم بقوله تعالى : ﴿ وَيُطْعَمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ مَسْكِينًا وَيَتِيمًا  
وَأَسِيرًا ﴾<sup>(٢)</sup> .

ويشير إلى أن على حبه " هو التميم الذي جاء على وجه المبالغة "<sup>(٣)</sup> .

الإيغال :

ويذكر الإيغال ، ويخصه بالقوافي دون غيرها ، ولا يخرج في شواهد عليه عما ذكره سابقوه ، كقول الأعشى (٤) :

كناطح صخرة يوما ليؤهنها (\*) فلم يضرها ، وأدمى قرنه الوعل  
وقول ذي الرمة :

قف العيس في أطلال مية واسأل رسوما كأخلق الرداء المسلسل

---

(١) ديوان جرير: مصدر سابق ص ٣٤٣ .

(٢) سورة : الانسان اية (٨) .

(٣) انظر العمدة : مصدر سابق ١ / ٤٤٦ .

(٤) ديوان الأعشى الكبير ، شرح وتعليق / محمد محمد حسين ، ط / القاهرة : مكتبة الآداب ص ٦٩

(\*) في الديوان (ليفلقها)

وقول امرئ القيس :

كأن عيون الوحش حول خبائنا

وأرحلنا الجزع الذي لم يثقب

ويشير ابن رشيقي إلى أن الإيغال حصل بـ "الوعل . والمسلسل . ولم يثقب" (١).

ويختم حديثه عن الإيغال قائلا :

" وكلما كثرت من الشواهد في باب فإنما أريد بذلك تأسيس المتعلم ، وتجسيره على الأشياء الرائعة ، ولأريه كيف تصرف الناس في ذلك الفن ، وقلبوا تلك المعاني والألفاظ" (٢).

وهذا النص إضافة إلى ماسبق أن قلنا نص قاطع على أن قواعد البلاغة العربية لم تأت من فراغ ، بل كانت مستتبطة من هذه الشواهد التي أكثر منها علماؤنا القدماء.

الالتفات :

الرواد جميعا - مضطربون في تحديد صور هذا الفن ومختلفون في تسميته والتمثيل له .

وقد أشار صاحب العمدة إلى هذا الاضطراب ، وحكى عنهم نماذج منه، ولم يدل هو بدلوه فيه ، بل اكتفى بالنقل عن غيره ومثل له على طرائقهم بأمثلة هي من "الاعتراض" ولا تنتمي إلى الالتفات المصطلح عليه عند المتأخرين .

ولم نجده مثل له تمثيلا صحيحا إلا في الأمثلة التي نقلها عن ابن المعتز.

---

(١) العمدة: مصدر سابق : ٦٥٦/١ .

(٢) نفس المصدر : ٦٦١/١ .

كقول جرير:

متى كان الخيامُ بذى طُلُوحٍ  
سقيتَ الغيثَ أيتها الخيام

وفيه انتقال من الغيبة إلى الخطاب .

ويقول الآخر :

طرب الحمام بذى الأراك فهاجني  
لازلت في غلّ وأيك ناضر<sup>(١)</sup>

وهما تمثيلان صحيحان .

---

(١) أنظر العمدة: مصدر سا بق ٦٣٩/١

وخلاصة ما قدمنا : أننا استهدفنا أمرين :

الأول : أن النص الأدبي كان هو مصدر الإيحاء بالقواعد البلاغية ، وأن هذه القواعد لم تأت من فراغ ، فليست البلاغة - إذن - إسقاطات على النص الأدبي من خارجه ، بل هي عروقه ولحمته وسداه .

فإذا عادت إليه مرة أخرى في مرحلتي النقد والتقويم كانت عودة طبيعية لا يشنتها شائئ ، ولا ينكرها منصف .

الثاني : أن البحث في مسائل علم المعاني تأخر ظهوره عن البحث في علمي البيان والبديع ، ومع ظهوره متأخرا ظل يسير في بطء شديد طوال الأربعة قرون الأولى لحركة البحث والتأليف في العلوم والفنون الإسلامية والعربية .

فقد رأينا من خلال ما تقدم أن مسائل المعاني التي طرقها الرواد لم تكد تتجاوز أصابع اليدين ، مع ضآلة ما قيل حولها ، أو حدد من صورها ، أو ضبط من فنونها ، ثم كان المولد الحقيقي لعلم المعاني على يد ثلاثة من الأئمة الأعلام وهم : عبد القاهر الجرجاني ، وأبويعقوب السكاكي ، ثم الخطيب القزويني ، رحمهم الله تعالى .

### المرحلة الثانية لظهور علم المعاني

أشرنا من قبل إلى أن علم المعاني نبت وترعرع وأثمر ، واستوى على سوقه على أيدي ثلاثة من العلماء الأفاضل : الإمام عبدالقاهر الجرجاني ، والسكاكي ، والخطيب . وهذه وقفات مختصرة مع نماذج من أعمالهم .

#### - الإمام عبدالقاهر :

كان الإمام عبدالقاهر أول من جمع شتات هذا الفن ، وأول من فجر ينابيعه وفق أكمامه ، فأينعت ، وأثمرت .

وكتابه " الدلائل " أكبر شاهد على مانقول ، ولسنا هنا بصدد استعراض كل مقالته ، وإبراز كل ماتولد على يديه من قواعد ، وإنما نضرب مثلاً على كيفية استخراج القواعد من النظر في النصوص .

#### الحذف :

من أظهر مسائل علم المعاني ، وأكثرها دورانا في الكلام ، هو الفن المسمى " الحذف " وله في علم المعاني دولة وسلطان ، وهذا الفن كان - كغيره - من إحياء النصوص - سواء كان المحذوف أداة ، أو كلمة ، أو جملة ، أو أكثر من جملة .

والإمام عبدالقاهر في مطلع بحثه لهذا الفن إنما استنبطه من بيتين من الشعر نقلهما عن شيخه سيويه قال : أنشد صاحب الكتاب :

اعتاد قلبك من ليلى عوائده      وهاج أهواءك المكنونة الطلل  
ربع قواء أذاع المعصرات به      وكل حيران سار ماؤه خضل  
قال : أراد : ذلك ربع قواء ، أو هو <sup>(١)</sup> .

---

(١) دلائل الإعجاز/عبد القاهر ، قرأه/محمود شاكر، ط٢، ١٤١٠، ص١٤٦، ١٤٧

فهذا النص - وأشباهه كثير في البيان العربي هو نفسه الذي لفت نظر صاحب الكتاب إلى أن فيه حذفاً ثم راح سيويه يقدر ذلك المحذوف ليستقيم الكلام.

ثم نقل الامام عنه أيضاً قول الآخر :

هل تعرف اليوم رسم الدار والظلال

كما عرفت بجفن الصيقل الخِلا (\*)

دارٌ لمروءة إذ أهلي وأهلهم

بالكانسية نرعى اللهو والغزلا

كأنه قال : " تلك دار " (١) .

وهذا النص - كنظيره - هو الذي أوحى إلى سيويه بأن في الكلام حذفاً . هذا في الدلالة على الحذف . وفي تعيين المحذوف ، فكلاهما من إحياءات النصين المذكورين .

أما السر البلاغي فقد استلهمه الإمام عبد القاهر، ليس من هذين النصين فحسب بل من نظائرهما ، وفيه يقول :

" وهذه طريقة لهم مستمرة إذا ذكروا الديار والمنازل " (٢) .

(١)، (٢) نفس المصدر : ص ١٤٧

(\*) الحلل: جمع "خلة" وهي جفن السيف المنقوش بالذهب . دلائل الاعجاز ص ١٤٧ .

وهكذا استببط الإمام ، وتابعه المتأخرون من البلاغيين : أن من طرائق العرب  
البيانية حذف المسند إليه في ذكر الديار ومنازل الأحبة الدارسة. ثم ألحق الإمام  
عبدالقاهر موضعاً آخر سنه العرب في مقام المدح حيث يحذف المسند إليه ، ومن  
شواهد قول الشاعر:

سأشكر عمرا إن تراخت منيتي أيادي لم تمنن وإن هي جلت  
فتى غير محجوب الغنى عن صديقه ولا مظهر الشكوى إذا النعل زلت <sup>(١)</sup>  
وقد يعبر عن هذا باتباع الاستعمال الوارد عن العرب في طرائقهم البيانية ، وقد  
يتوسع فيه فيلحق الذم بالمدح.

ومن شواهد الإمام على ذلك قول الأقيشر :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه وليس إلى داعي الندى بسريع  
حريص على الدنيا، مضيع لدينه وليس لما في بيته بمضيع <sup>(٢)</sup>

التقدير : هو حريص .

حذف المفعول لتوفير العناية بالفعل :

ومن قواعد علم المعاني في الحذف : حذف المفعول لتوفير العناية بالفعل ،  
والبلاغيون لم يضعوا هذه القاعدة ، ويقولوا للناس : طبقوها في كلامكم ، وإنما عثروا  
عليها في الآثار والنصوص الرفيعة . وتعددت مصادرها في النص الأدبي ، وفي الآي  
القرآني ، ومن تتبع البلاغيين لهذه الآثار اهتموا إلى سريان القاعدة فيها . فنصوا  
عليها وأبرزوها . وقد ذكر الإمام طائفة من الشواهد عليها ، قرآنا وشعرا .

(١) دلائل الإعجاز: ١٤٩. والبيت منسوب ل محمد بن سعد الثابت . وقيل لابي الأسود الدؤلي .

(٢) نفس المصدر : ص ١٥٠

فمن الشعر قول طفيل الغنوي :

جزى الله عنا جعفرا حين أزلت بنا نعلنا في الواطنين فزلت  
أبوا أن يملونا، ولو أن أمنا تلاقى الذي لاقوه منا لملت  
هم خلطونا بالنفوس والجأوا إلى حجرات ادقات وأظلت

ثم عقب الامام قائلاً : فيها حذف مفعول مقصود قصده في أربعة مواضع قوله  
"لملت " و"الجأوا " و ادقات " و "أظلت " . (١)

وبلاغة هذه المحذوفات - كما ألمح الامام - تلحظ من جهتين :

الأولى : توفير العناية بالفعل للمبالغة في اثباته .

والثانية : عموم مايقع عليه الفعل ، وشمول معناه بكل مفعول . ومن القرآن  
الكريم مثل بقوله تعالى في الحديث عن موسى عليه السلام ﴿ ولما ورد ماء مدين  
وجد عليه أمة من الناس يسقون ووجد من دونهم امرأتين تذودان ،  
قال ماخطبكما قالتا لا نسقي حتى يصدر الرعاء وأبونا شيخ كبير  
فسقى لهما ثم تولى الى الظل... ﴾ (٢) .

وقد سلك الامام في بيان بلاغة الحذف هنا مسلكه في الآيات قبله ، وأن  
الغرض من الكلام لم يتعلق بذكر "المفاعيل " بل بثبوت الفعل نفسه . (٣) .

#### القصر والاختصاص :

وفي معرض حديث الامام عن القصر والاختصاص عرض لمسائل أداة من  
أدوات القصر وهي "إنما " .

فقدم لذلك بمقدمة استقاهها من علماء النحو ، ثم بنى عليها فروقات متعددة،

(١) نفس المصدر: ص ١٥٨ - ١٥٩ .

(٢) سورة القصص : آية ٢٣-٢٤ .

(٣) انظر دلائل الاعجاز ١٦٠/١٦١ .



فذكر أن أبا علي الفارسي في الشيرازيات قال :

" يقول ناس من النحويين في نحو قوله تعالى : ﴿ قل إنما حرم ربي الفواحش ما ظهر منها وما بطن ﴾ <sup>(١)</sup> أن المعنى : ما حرم ربي إلا الفواحش ، قال : وأصبت ما يدل على صحة قولهم في هذا وهو قول الفرزدق :

أنا الذائد الحامي الذمار وإنما يدافع عن أحسابهم أنا أو مثلي  
ثم يحمل أبو علي الفارسي المعنى على النفي قائلا : " لأن إنما تأتي اثباتا لما يذكر بعدها ونفيا لما سواه ... والمعنى : ما يدافع عن أحسابهم إلا أنا أو مثلي " <sup>(٢)</sup> .

وقد خلص الامام عبدالقاهر من النص السابق بقوله : " أنهم وإن كانوا قد قالوا هذا ... فإنهم لم يعنوا بذلك أن المعنى في هذا هو المعنى في ذلك بعينه " <sup>(٣)</sup> .

فالامام عبدالقاهر من خلال تتبعه للفروق بين امكانيات اللغة ، يدفع ما قد يتوارد إلى الذهن من أن المعنى لا يختلف باستخدام هاتين الأدوات .

ثم خص " إنما " بالحديث قائلا : أنها " ... تجيء لخبر لا يجهله المخاطب ولا يدفع صحته ، أو لما ينزل هذه المنزلة " <sup>(٤)</sup> . ثم يكثر الامام من الشواهد على هذه القضية لتثبت .

فالمحتبى يخاطب كافورا قائلا :

إنما أنت والد والأب القا(م) طع أحنى من واصل الأولاد (٥) .

---

(١) سورة الأعراف : آية ٣٣ .

(٢) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ٣٢٨ .

(٣) نفس المصدر : ٣٢٩ .

(٤) نفس المصدر : ٣٣٠ .

(٥) ديوان أبي الطيب بشرح البرقوقي ١٣٩٩هـ ١٩٧٩م . ١٣٣/٢

ويعقب الامام : " لم يرد أن يعلم كافورا أنه والد، ولا ذاك مما يحتاج كافور فيه إلى الإعلام ، ولكنه أراد أن يذكره منه بالأمر المعلوم ليبنى عليه استدعاء ما يوجه كونه بمنزلة الوالد." (١) .

ويؤكد الإمام هذه النكتة البلاغية بتحليله لآيتين هما قوله تعالى: ﴿ إِنَّمَا يَسْتَجِيبُ الَّذِينَ يَسْمَعُونَ ﴾ (٢) وقوله عز وجل ﴿ إِنَّمَا تَنْذَرُ مَنْ اتَّبَعَ الذِّكْرَ وَخَشِيَ الرَّحْمَنَ الْغَيْبَ ﴾ (٣) .

حيث يقول الامام : " كل ذلك تذكير بأمر ثابت معلوم ، وذلك أن كل عاقل يعلم أنه لا تكون استجابة إلا لمن يسمع ويعقل ... وكذلك معلوم أن الإنذار إنما يكون إنذارا ويكون له تأثير إذا كان مع من يؤمن بالله ، ويخشاه ويصدق بالبعث والساعة.." (٤) ولا ينسى الإمام وهو في معرض إثبات هذه الخاصية لهذه الأداة من خلال الشواهد المتعددة ، أن يشير إلى أن هذه الأداة قد تشير إلى الخبر المنزل منزلة الشيء المعلوم الثابت .

كقول ابن قيس بن الرقيات (\*) في مصعب بن الزبير (\*\*):  
 إِنَّمَا مُصَعَّبٌ شِهَابٌ مِنَ اللَّهِ      تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظُّلُمَاءُ

(١) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ٣٣٠

(٢) سورة الأنعام : آية ٣٦ .

(٣) سورة يس : آية (١١) .

(٤) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ٣٣٠/٣٣١ .

(\*) عبدا لله بن قيس بن شريح .. من بني عمار بن لؤي ، شاعر قريش في العصر الأموي ، أكثر شعره في الغزل ، له ديوان شعر مطبوع ، انظر الاعلام ١٩٦/٤ .

(\*\*) مصعب بن الزبير بن العوام : أحد الولاة الأبطال في صدر الاسلام ، قتل المختار الثقفي وقتل في العراق بعد توجه موسى بن عبد الملك بن مروان إليه سنة ٧١ هـ . انظر الاعلام : ٢٤٨/٧ .

حيث "ادعى في كون الممدوح بهذه الصفة أنه أمر ظاهر معلوم للجميع على عادة الشعراء إذا مدحوا أن يدعوا في الأوصاف التي يذكرون بها الممدوحين أنها ثابتة هم، وأنهم قد شهرروا بها وأنهم لم يصفوا إلا بالمعلوم الظاهر الذي لا يدفعه أحد" (١).

ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ وَإِذَا قِيلَ لَهُم لَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ قَالُوا إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ ﴾ (٢). دخلت إنما لتدل على أنهم حين ادعوا لأنفسهم أنهم مصلحون أظهروا أنهم يدعون من ذلك أمرا ظاهرا معلوما ، ولذلك أكد الأمر في تكذيبهم والرد عليهم فجمع بين "ألا" الذي هو للتبويه ، وبين "إن" الذي هو للتأكيد فقيل ﴿ أَلَا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَكِنْ لَا يَشْعُرُونَ ﴾ (٣).

وهكذا نهج الامام في ارساء قواعد البحث في علم المعاني وفي مسائله الدقيقة، وكانت النصوص باختلاف أنواعها الملهم لما أسفرت عنه جهوده من قواعد وضوابط وفروق .

ولو لم يجد الإمام تلك الثروة الهائلة من النصوص الرفيعة والآثار البديعة لما ظفرنا بشيء من الأصول التي حفل بها كتابه العظيم دلائل الإعجاز ، الذي كان جهدا عظيما ودقيقا من خلال ترديد النظر في البيان العربي لاستخلاص مسائل البحث البلاغي .

أليس الامام هو الذي يقول عن " إنما " : " ثم اعلم أنك إذا استقرت وجدتها أقوى ماتكون وأعلق ماترى بالقلب إذا كان لايراد بالكلام بعدها نفس معناه.. " (٤) .  
فدل على وجوب الإستقراء قبل القاعدة.

---

(١) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ص ٣٣١.

(٢) سورة البقرة : آية (١١).

(٣) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ص ٣٥٨.

(٤) نفس المصدر : ٣٥٤.

ثم أليس هو القائل عن "إن" وفروقات الخبر: "واعلم أن ههنا دقائق لو أن الكندي استقرى وتصفح وتتبع مواقع "إن" ثم ألطف النظر وأكثر التدبر لعلم علم ضرورة أن ليس سواء دخولها وأن لا تدخل "؟" (١) .  
وكل هذا ينم عن جهد ضخم في هضم البيان العربي ، واستخلاص زبدته في قواعد مضطربة.

---

(١) المصدر السابق : ص ٣١٥ ، وانظر ص ٣٢٤ .

### أبوعقوب السكاكي :

خطا الإمام أبوعقوب السكاكي خطوات طويلة وراسخة في "تقنين" علوم البلاغة الثلاثة ، بعد تلك الجهود الطيبة التي قام بها الإمام عبدالقاهر في كتابيه "دلائل الإعجاز ، وأسرار البلاغة" ، فبثا في الدرس البلاغي روحا جديدة ، وأدنيا ثمارها من القطف ، ونال علم المعاني على يديهما حظوة ما عرفت له من قبل .

فقد اكتشف الإمام عبدالقاهر مناجمه ، وحقوقه ، ومهد طرق الدرس لمن جاء بعده ، وفي مقدمتهم "أبوعقوب السكاكي" الذي قنن مسائل علوم البلاغة وفنونها ، واهتم بوضع الضوابط ، والمعاهد والقوانين ، على حد تعبيره هو .

وكانت النصوص والآثار الأدبية هي المصايح التي أنارت له الطرق ، وقادت رؤيته في حكمة وعلى بصيرة ، ففرق بين علوم البلاغة ، ووضع لمسايلها الضوابط والتعريفات الرئيسة والفرعية ، وأحال البلاغة إلى علم له قوانينه الخاصة . وهذا ما حدا بالخطيب فيما بعد - في رأينا - بأن يلخص القسم الثالث من "مفتاح العلوم" دون كتابي عبدالقاهر الآنفى الذكر حينما أراد ارساء أصول البلاغة وقواعدها ، لتأخذ مكانها بين علوم اللغة العربية .

وأبوعقوب السكاكي من الذين نبهوا - نظريا وعمليا - إلى قيمة النصوص في الإيحاء بقواعد العلوم والفنون وبخاصة علوم البلاغة . جاء هذا في وضعه لتعريف علم المعاني قال فيه :

" هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الافادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ، ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره" (١) .

---

(١) مفتاح العلوم : لأبي يعقوب السكاكي ، ضبطه وعلق عليه : نعيم زرزور ، ط ٤ ، ١٤٠٣ ص ١٦١ ،

ثم بين مراده من خواص التراكيب بأنها تراكيب البلغاء ، ولاريب أن تراكيب البلغاء هي المعين الصافي ، والقذوة الحسنة لأهل الأدب ، والنظر فيها هو المنبئ عن مقاييس الجمال والجودة ، واستخلاص مافيه من ضوابط هو عمل الذين اضطلعوا باستكناه القواعد ، واستنتاج المعايير الجمالية التي ينبغي أن يكون عليها النص الأدبي الوليد .

وقد رأينا النقاد قديما وحديثا يوصون بالاطلاع على روائع التراث لتكون معينة على الإبداع والالهام الجميل .

ثم إن البلاغة العربية مدينة إلى حد كبير إلى أبي يعقوب السكاكي في جانبها العلمي ، كما كانت مدينة إلى حد أكبر للإمام عبد القاهر في جانبها الذوقي من قبل . وهذه نماذج يسيرة وسريعة لمعالجات السكاكي لبعض مسائل علم المعاني .

#### الالتفات :

الالتفات من الفنون المدرجة في علم المعاني تحت مصطلح " الإخراج على خلاف مقتضى ظاهر الحال " وقد ألمح إليه بعض الرواد من قبل وكان حديثهم عنه يشوبه الاضطراب كما تقدم .

أما أبو يعقوب السكاكي فقد عرضه عرضا محكما وإن خالفه الجمهور في شطر مسائله ، فهم يشترطون في الالتفات الانتقال من إحدى طرق التعبير الثلاث : التكلم - الخطاب - الغيبة - إلى واحد منها .

أما أبو يعقوب فلا يشترط هذا الشرط . ويتسع مفهوم الالتفات عنده ليشمل مسائل أخرى ، لأن الالتفات عنده كما يكون بالانتقال - كما هو عند الجمهور - يكون بمخالفة المقام ابتداء . فمن كان اسمه : محمد وقال : محمد حضر ، يعني نفسه ، فهو التفات عند السكاكي ، لأن الأصل أن يقول : أنا حضرت . وهكذا . والجمهور

يسمون هذا وضع المظهر موضع المضمّر " ولا يسمونه التفاتاً. <sup>(١)</sup>  
وأيا كان الأمر فإن مسائل الالتفات عند السكاكي محررة لم يشبها لبس  
كما شابها عند جل سابقه .

وهذا عرض سريع لصور الالتفات كما وردت في كتاب مفتاح العلوم ذاكرين  
النصوص التي استنبط منها صور الالتفات <sup>(٢)</sup> .

من ذلك قول ربيعة بن مقروم: (\*)

باتت سعادُ فأمسى القلبُ معمودا

وأخلفتك ابنةُ الحرّ المواعيدا

وفي البيت التفات على مذهب السكاكي حيث لم يقل الشاعر " وأخلفتني "  
وهو من صور العدول عن التكلم إلى الغيبة .

وقول الآخر :

تذكرت - والذكرى تهيجك زينبا وأصبح باقي وصلها قد تقضبا

وحل بفلج فالأباتر أهلنا وشطت فحلت غمرة فمتقبا

فيه التفات من الخطاب في " تذكرت " إلى التكلم في " أهلنا "

---

(١) انظر الايضاح :، للخطيب القزويني / تعليق محمد عبدالمنعم خفاجي ، ط. الخامسة. ١٥٦/١

- و انظر مفتاح العلوم ص ١٩٧ .

(٢) انظر ذلك في مفتاح العلوم ص ١٩٧ وما بعدها .

(\*) ربيعة بن مقروم بن قيس الضبي ، من شعراء الحماسة ، من مخضرمي الجاهلية ، والاسلام ،

توفي سنة ١٠٦هـ ،

الاعلام ١٧/٣ .

ومنها قول علقمة بن عبدة (\*) :

طحا بك قلبٌ في الحسان طرُوبٍ بُعِيدَ الشبابِ عصرُ حانٍ مشيب  
تكلّفني ليلي وقد شَطَّ وُلِيْهَا وعادت عوادٍ بينناوخطوب

في " طحا بك " التفات على مذهب السكاكي من التكلم إلى الخطاب .

وفي " تكلّفني " التفات من الخطاب إلى التكلم .

وهكذا سار في ضرب الشواهد على هذا الفن ، وهي دون أدنى شك التي هدته إلى رصد بعض صور الالتفات ، كما هدته إلى كل القواعد والأصول في المعاني والبيان والبديع التي حفل بها كتابه .

---

(\*) علقمة بن عبدة ( بفتح العين والباء ) بن ناسره بن قيس ، من بني قيسم ، شاعر جاهلي ، من الطبقة

الأولى ، كان معاصرا لامرئ القيس . توفي نحو ٢٠ ق.هـ .

الأعلام : ٢٤٧/٤ .



### الخطيب القزويني :

في كتاب " الايضاح " للخطيب القزويني الذي وضعه شرحا لـ " تلخيص المفتاح " بلغت علوم البلاغة الثلاثة مرحلة فريدة ، جمعت ماتفرق من جهود الرواد من قبل . فانتهى إليها خلاصة ما قيل بدءا من بديع ابن المعتز إلى مفتاح السكاكي ، ثم صارت عمدة لكل ماجاء بعدها من دراسات للذين جاءوا بعد الخطيب .

إنها المرحلة التي تمثل قطب الدائرة ، وماتزال حتى العصر الحديث . وقد جمع الخطيب بين اتجاهين سيطرا على الدرس البلاغي من قبله : الاتجاه العقلي المتمثل في مدرسة السكاكي والفخر الرازي وأمثالهما . والاتجاه الذوقي الأدبي المتمثل في مدرسة الإمام عبدالقاهر الجرجاني ، وابن سنان الخفاجي . وبذلك أصبح كتاب الايضاح هو القانون الدائم لعلوم البلاغة الثلاثة لما فيه من دقة وضبط وتنظيم .

والخطيب - كسابقه ولاحقيه - جعل النصوص الأدبية نصب عينيه وهو يقعد القواعد ، ويؤصل الأصول . وهذه مثل من عمله في علم المعاني :

### خروج الاستفهام إلى معان مجازية :

أساليب الاستفهام تأتي للدلالة على معانيها الوضعية من طلب الفهم ، ونحوه .

وتأتي للدلالة على معان مجازية تفهم من السياق ومقامات الحديث . وما من معنى مجازي لوحظ فيها الا كان له شاهد من القول .

وتتعدد تلك المعاني المجازية بتعدد نوع الشواهد الواردة في المأثور من منظوم ومنثور .

وكلام الخطيب الآتي خير شاهد على ما نقول .

قال - رحمه الله - بعد الفراغ من ذكر المعاني الوضعية لأساليب الاستفهام: " ثم إن هذه الألفاظ كثيرا ما تستعمل في معان غير الاستفهام بحسب ما يناسب المقام" <sup>(١)</sup> .  
ثم ذكر المعاني التي تخرج إليها <sup>(٢)</sup> ومن ذلك :

الاستبطاء :

ومن شواهد قوله تعالى : ﴿ حَتَّى يَقُولَ الرَّسُولُ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ مَتَى نَصْرُ اللَّهِ ﴾ <sup>(٣)</sup> .

والتعجب :

ومن شواهد قوله تعالى : ﴿ مَا لِي لَا أَرَى الْهَدْدَ ﴾ <sup>(٤)</sup> .  
التوبيخ على الضلال : ومن شواهد قوله تعالى ﴿ فَأَيْنَ تَذْهَبُونَ ﴾ <sup>(٥)</sup> .  
والوعيد : ومن شواهد قوله تعالى : ﴿ أَلَمْ نَهْلِكِ الْأَوَّلِينَ ﴾ <sup>(٦)</sup> .

---

(١) انظر الايضاح ٢٣٤/١ .

(٢) انظر الايضاح : ٢٣٤/١ وما بعدها .

(٣) سورة البقرة : الآية ٢١٤ .

(٤) سورة النمل : الآية ٢٠ .

(٥) سورة التكاوير : الآية (٢٦) .

(٦) سورة المرسلات الآية (١٦) .

والأمر :

ومن شواهد قوله تعالى: ﴿ فَهَلْ أَنْتُمْ مُسْلِمُونَ ﴾ (١) .

التقرير :

ومن شواهد قوله تعالى: ﴿ أَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمَ ﴾ (٢) .

التهكم :

ومن شواهد قوله تعالى حكاية عن قوم شعيب عليه السلام : ﴿ أَصْلَاحُكَ تَأْمُرُكَ أَنْ نَتْرَكَ مَا يُعْبَدُ آبَاؤُنَا ﴾ (٣) .

هذا وقد سلك الخطيب هذا المسلك في كتابه كله . فكل قاعدة لها شاهد مأثور، سواء كان ذلك في المعاني أو البيان أو البديع .

ومن المعروف أن القاعدة إذا لم يكن لها شاهد فلا يعتد بها حينئذ ، وكذلك إذا ندرت شواهدا وتصبح حينئذ قاعدة متكلفة ، لأنها لا دور لها في الواقع .

فليست القواعد إذن جسما غريبا في النص الأدبي يجب لفظه وإنما هي روح النص ترشد إلى انشاء النموذج الجميل ، ثم يعرف عن طريقها ما في النصوص من جمال أو غيره ، بعد انشاء النص وخضوعه لعملية النقد والتقويم .

وهذا هو دور البلاغة في توجيه الأديب ثم تقويم عمله .

وقد رأينا تضافر هؤلاء العلماء على الإكثار من الشواهد الأدبية على كل مبحث بحثوه ، وكل قاعدة تعرضوا لها .

• • •

---

(١) سورة هود: الآية (١٤) .

(٢) سورة الأنبياء : الآية (٦٢) .

(٣) سورة هود: الآية (٨٧) .

## المبحث الثاني في علم البيان

### (١) التشبيه :

لقد احتفل العلماء قديما وحديثا بالمباحث التي يشتمل عليها علم البيان ، من تشبيه ، ومجاز ، وكناية ، ذلك أن هذه المباحث تدور في فلك التصوير ، الذي يقوم عليه النص الأدبي .

وقد انطلق علماؤنا القدماء في التقعيد لهذا العلم من النصوص الأدبية . ومن ينظر في اشاراتهم المقتضبة يرى أنهم إنما يشيرون إلى قواعد مهمة في البلاغة العربية أوحى بها النصوص التي نظروا فيها .

وهذه وقفات سريعة ، وموجزة نستشف من خلالها بعض قواعد علم البيان من النصوص الأدبية . عند كل من الجاحظ ، والمبرد ، وابن المعتز وابن طباطبا العلوي وأبي هلال العسكري وابن ررشيقي ، ثم ابن سنان الخفاجي فالجاحظ : يذكر قول ذي الرمة : <sup>(١)</sup>

كأن الحمام الورق(\*) في الدار جثمت على خرق بين الأثافي جوازله(\*\*)  
ويعقب على ذلك قائلا : ( وهم - أي العرب - يصفون الرماد الذي بين الأثافي بالحمامة ، ويجعلون الأثافي أظآرا لها ، للأنحاء الذي في أعالي الأحجار ، ولأنها كانت معطفات عليها ، وحانيات على أولادها ) .

ويتابع فيقول : " شبه الرماد بالفراخ قبل أن تنهض " <sup>(٢)</sup> .

- وهو بذلك يحلل هذه الصورة ويشير إلى وجه الشبه فيها ، فالشاعر عندما

---

(١) ديوان ذي الرمة : مصدر ما بق ١٢٤٤/٢

(٢) الحيوان : مصدر ما بق ، ٢٣٩/٣

(\*) الورق : تضرب الى السواد . انظر شرح الديوان ١٢٤٤/١ .

(\*\*) جوازله : أفراخه . المرجع السابق .

رأى الأثافي في الدار ، والرماد بينها ، تذكر الحمامة ، وتحتها فراخها ، وبذلك نستطيع أن نحمل هذا التشبيه على التشبيه المركب ، أو على التشبيه المتعدد: حيث شبه الشاعر الأثافي بالحمام في الانحناء ، وشبه الرماد بالفراخ في اللون . وبهنا هنا أن نشير إلى أن الجاحظ أشار إلى بعض أركان التشبيه التي عرفت فيما بعد: حيث المشبه والمشبّه به ووجه الشبه .

كما يذكر قول امرئ القيس <sup>(١)</sup> :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي  
ويقول : " وإن كنا لم نر في التشبيه كقوله حين شبه شيئين بشيئين في حالتين مختلفتين في بيت واحد " <sup>(٢)</sup> . وقد دار هذا الشاهد في كتب البلاغيين بعد ذلك ، وجعلوه من قبيل التشبيه المتعدد .

ولعل في قول الجاحظ " شبه شيئين بشيئين في حالتين مختلفتين " ما يدل على عدم توقف تشبيهه على آخر .

وبعد بفترة طويلة ، يقول الإمام عبد القاهر في هذا البيت : ( وكذلك لو فرقت التشبيه فقلت : كأن الرطب من القلوب عناب ، وكأن اليابس حشف بال ، لم تر أحد التشبيهين موقوفا في الفائدة على الآخر ) <sup>(٣)</sup> .

ويجتهد الجاحظ من خلال علمه الغزير بشئون الحيوان في بيان وجه الشبه ، وذلك عندما وجد العرب تشبه ( الجارية المجدولة \* ) ، الخميصة ، الخواصر في مشيها بالأيم ، لأن الحية الذكر ليس له غيب وموضع بطنه مجدول غير متراخ <sup>(٤)</sup> .

(١) ديوان امرئ القيس : مصدر سابق ص ١٨٨

(٢) الحيوان : مصدر سابق ٥٣/٣ .

(٣) أسرار البلاغة : للإمام عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق ه. ريز ، ط. ٣ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م. ص ١٧٧

(٤) الحيوان : مصدر سابق ٢٤١/٤ .

(\*) المجدولة : أي المفتولة ، الخميصة : أي الضامرة .

فالجارية تشبه في مشيتها بالحية الذكر ، بجامع دقة الخصر ، وعدم تراخيه ، وإن لم يستشهد الجاحظ على ذلك ، إلا أنه عرف ذلك من العرب ، ثم يهمننا أن نشير إلى فطنته لوجه الشبه في هذا التشبيه المأثور عن العرب .

كما يعلق الجاحظ على قوله تعالى : ﴿ طلعها كأنه رؤوس الشياطين ﴾<sup>(١)</sup> قائلا:

( وإن كنا نحن لم نر شيطانا ، ولا صور رؤوسها لنا صادق بيده ، ففي اجتماعهم على ضرب المثل بقبح الشيطان ... دليل على أنه في الحقيقة أقبح من كل قبيح )<sup>(٢)</sup> .  
وهو بذلك يتحدث عن التشبيه الذي عرف بعده باسم : التشبيه الوهمي<sup>(\*)</sup> .  
والمبرد<sup>(\*\*)</sup> في " الكامل " يتحدث كثيرا عن التشبيه ، ويكاد يضع له حدودا وتقسيمات ، فمن خلال موازنته بين معنيين تظهر لنا بعض القواعد الخاصة بهذا الفن .

يذكر قول مجنون بني عامر (٣):

---

(١) سورة الصافات (٦٥) .

(٢) الحيوان ٢١٣/٦ .

(\*) التشبيه الوهمي : مالمس مدركا بشيء من الخواص الخمس الظاهرة مع أنه لو أدرك لم يكن مدركا إلا بها .

(٣) ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبد السلام أحمد فراج ، ط القاهرة مكتبة مصر ، ص ٩٠

(\*\*) محمد بن يزيد الأزدي ... امام العربية ببغداد في زمانه ... له من التصانيف : معاني القرآن . الكامل ، المقتضب ... مات سنة ٢٨٥هـ ، وقيل ٢٨٦هـ .

انظر بغية الوعاة في طبقات النحويين واللغة ، لجلال الدين السيوطي ، ص ٢٦٩-٢٧١ . ت : محمد أبو الفضل إبراهيم .

كأن القلبَ ليلةً قيل يُغدى  
بليلَى العامريةِ أو يُراح  
قطاةٌ عزَّها شركُ فباتت  
تعالجه ، وقد علق الجناح  
لها فرخان قد تُركا بوكر  
فعضهما تصفقه الرياح  
فلا بالليل نالت ماترجى

ولا بالصبح كان لها براح  
ويعلق المبرد على الصورة قائلا : " ... فهذا في غاية الاضطراب ، وقد قال  
الشعراء قبله وبعده فلم يبلغوا هذا المقدار ، وقال الشيباني :  
هلا برزت إلى غزالة في الوغى أم كان قلبك في جناحي طائر  
فهذا يجوز أن يكون في الخفقان ، وفي الذهاب البتة " (١) .  
نلاحظ أولا : أن قول المبرد : " فهذا في غاية الاضطراب " إشارة إلى وجه  
الشبه بين القلب المنتفض والحمامة العالقة في الشرك .

ثم نلاحظ أيضا أن المبرد بذكره لوجه الشبه السابق وضع في اعتباره أوصاف  
المشبه به ، التي أضفى بها الشاعر على الصورة ، أو على المشبه حركة الاضطراب

---

(١) الكامل : للمبرد ، تحقيق د. زكي مبارك ، دار الحلبي ، الطبعة الأولى ، ١٣٥٦ هـ. ٧٤٦/٢-٧٤٧

والخفقان ، حيث إن غاية الاضطراب لا تلمح من جناح الحمامة العالق بالشرك  
بقدر ما تلمح من الأوصاف التالية : فللحمامة فرخان ضعيفان ، في وكر لا يثبت لنسمة  
رياح .

أما البيت الثاني فإنما هو كناية ، وجاء به المبرد للموازنة وحسب .  
كما ينظر المبرد في تشبيهات العرب نظرة فنية محضة<sup>(١)</sup> يقبل على أساسها بعض  
التشبيهات ، ويرد أخرى قائلا :

" والعرب تشبه على أربعة أضرب : فتشبيه مفرط ، وتشبيه مصيب ، وتشبيه  
مقارب ، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ، ولا يقوم بنفسه ، وهو أجشن الكلام"<sup>(٢)</sup> .  
ومن أمثله على ذلك قول الخنساء :

وإنَّ صَخْرًا لَتَأْتُمُ الْهَدَاةُ بِهِ      كَأَنَّهُ عِلْمٌ فِي رَأْسِهِ نَارُ  
ويعقب عليه قائلا : " فجعلت المهتدي يأتم به ، وجعلته كنار في رأس علم"<sup>(٣)</sup> .  
وهو عنده من التشبيه المفرط المتجاوز ، أي المبالغ فيه .

وعلى التشبيه المقارب يذكر قول ذي الرمة :<sup>(٤)</sup>  
وَرَمَلٍ كَأَوْزَاكِ الْعَذَارَى قَطْعُهُ      وَقَدْ جَلَّلَتْهُ<sup>(\*)</sup> الْمَظْلَمَاتُ الْخَنَادِسُ<sup>(\*\*)</sup>  
وهذا البيت جعله البلاغيون بعد المبرد مبحثا في التشبيه ، وهو التشبيه

---

(١) انظر فن التشبيه، على الجندي ط. الثانية ، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م. ٨٥/١

(٢) الكامل : مصدر سا بق ٨٥٣/٣ .

(٣) الكامل : مصدر سا بق ٧٥٩/٢ .

(٤) ديوان ذي الرمة : مصدر سا بق ١١٣١/٢ ، وفي الديوان " إذا جللته " بدل " وقد جللته " .

(\*) جللته : ألبسته . انظر شرح الديوان ١١٣١/٢

(\*\*) الخنادس : الشديات السوداء ، المرجع السابق .



المعكوس<sup>(١)</sup> .

ويمثل على التشبيه البعيد بقول الشاعر :

بل لو رأيتني أخت جيراننا      إذ أنا في الدار كأني حمار

ويقول : فإنما أراد الصحة ، فهذا بعيد ، لأن السامع إنما يستدل عليه بغيره<sup>(٢)</sup> .

فيذكر في هذا وجه الشبه المتوقع .

ويشير صراحة إلى هذا الركن من أركان التشبيه بقوله :

"واعلم أن للتشبيه حدا ، فالأشياء تتشابه من وجوه ، وتباين من وجوه ، فإنما

ينظر إلى التشبيه من حيث وقع ، فإذا شبه الوجه بالشمس فإنما يراد الضياء ، والرونق

، ولا يراد به العظم والاحراق " <sup>(٣)</sup> .

ويذكر له على الجندي فضله في الإشارة إلى التشبيه الضمني الذي عرف بعد .

فقول الشاعر :

بِتَنَا بَغْسَانٌ وَمَعْرَاهُ تَبِطُ      مَازَلْتُ أَسْمَعِي بَيْنَهُمُ وَالتَّبِطُ

حتى إذا جنَّ الظلامُ واختلطُ      جاءوا بمذقٍ هل رأيتَ الذئبَ قَطُ

قال المبرد معلقا : " والعرب تختصر التشبيه ، وربما أومأت به إيماء " (٤) وذكر البيهقي .

قال على الجندي : وهذا مما مهد لمن بعده أن يلحظوا التشبيه الضمني<sup>(٥)</sup> .

---

(١) انظر أسرار البلاغة : مصدر سا بق ص ١٨٧ وما بعدها .

(٢) الكامل : مصدر سا بق ٣ / ٨٥٧ .

(٣) . نفس المصدر ٢ / ٧٦٦ .

(٤) نفس المصدر ٣ / ٣٣ .

(٥) فن التشبيه : مرجع سا بق ١ / ٥٨ .

وابن المعتز الذي يعتبر مؤرخو البلاغة العربية كتابه " البديع " أول كتاب متخصص في البلاغة ، تناول فن التشبيه ، وجعله من محاسن الكلام ، وأورد أمثلة وشواهد كثيرة ، دون الكشف عن مواطن الجمال والقبح فيها ، إلا بعض الاطرءات ، ونحن على ثقة لو كان وكده التحديد والتقسيم لأجاد فيه ، ولكن كان له هدف آخر. وهو إثبات وجود البديع في الشعر العربي ، القديم ، وفي القرآن والحديث قبل وجوده في شعر مسلم بن الوليد ، وقبل أبي تمام

ومع ذلك كان ينوع في شواهد على فن التشبيه وكأنه يشير إلى تصرف العرب في صورها ، وأنهم لم يعهد عنهم طريقة واحدة في القول . فمثلا : ليس التشبيه عنده ما كان بالأداة وحسب ، إذ يذكر قول ابن مقبل :(\*)

وللفؤاد وجيب تحت أبهره      لدم الغلام وراء الغيب بالحجر

ويصفه بأنه من التشبيهات العجيبة <sup>(١)</sup> . ويذكر كثيرا غيره بدون أداة .

ولقد احتفى الامام عبدالقاهر بهذا الشاهد ، ورأى أن فيه " من التفصيل الحسن ماتراه " <sup>(٢)</sup> . وذلك في مبحث التفصيل في التشبيه <sup>(٣)</sup> .

---

(١) البديع : مصدر سابق ، ص ٦٩-٧٠ .

(٢) أسرار البلاغة : مصدر سابق ، ص ١٤٩

(٣) نفس المكان

(\*) ابن مقبل : تميم بن ابي مقبل ، شاعر مجيد مغلب ... وكان جافيا في الدين " وكان في الاسلام يبكي أهل الجاهلية ، ويذكرها .. قائلا :

ومالي لا أبكي الديار وأهلها      وقد زارها زوَّار عكَّ وحميرا

وجاء قضا الاحباب من كل جانب      فوقع في أعطانا ثم طيرا

انظر طبقات فحول الشعراء غممد بن سلامة الجمحي : ١/١٥٠. شرح: محمود محمد شاكر.

ولانظن أن وصف ابن المعتز لهذا التشبيه كان بعيدا عن الامام وهو يشير إلى هذا المقياس الذي تقاس به الصورة التشبيهية .

ومن عجائب التشبيه عنده أيضا قول عدي بن الرقاع (\*) :

ترجى أغن كأن ابرة روقه قلم أصاب من الدواة مدادها <sup>(١)</sup>  
وهذه الصفة التي أطلقها ابن المعتز على هذا الشاهد ترجع إلى تباعد طرفي التشبيه ،  
وايجاد وجه الشبه بينهما مع هذا التباعد .

وهذا المعنى بعينه نجده عند الامام عبدالقاهر في حديثه عن " اصابة خفي التشبيه  
" حيث قال عن هذا البيت متأولا عجب ابن المعتز - وإن لم يصرح - وكذلك مفسرا  
رحمة جرير وخسده للشاعر :

" فهل كانت الرحمة في الأولى ، والحسد في الثانية إلا أنه رآه حين افتح التشبيه  
قد ذكر مالا يحضر له في أول الفكر ، وبديهة الخاطر وفي القريب من محل الظن ، شبه ،  
وحين أتم التشبيه ، وأداه صادفه قد ظفر بأقرب صفة من أبعد موصوف ، وعثر على  
خبيئ مكانه غير معروف " <sup>(٢)</sup> .

" إن هذا الربط - أو هذا التقريب بين شيئين متباعدين - جعله البلاغيون  
القديم من الأعمدة الأساسية التي تنهض عليها الصورة الشعرية " <sup>(٣)</sup> .

---

(١) البديع : مصدر سابق ١٧ .

(٢) أسرار البلاغة : مصدر سابق ١٤١ .

(٣) الابلاغية في البلاغة العربية : تأليف سمير ابو حمدان ، منشورات عويدات الدولية، بيروت ، باريس ، ط  
١٤٠١ / ١٩٩١

(\*) عدي بن زيد بن مالك : ابن الرقاع .. كان شاعرا مقدما عند بني أمية ، مداحا لهم ، خاصة الوليد  
بن عبدالملك .. جعله ابن سلام في الطبقة الثالثة من شعراء الاسلام .  
انظر الاعلام : ٢٢١/٤ .

ونجده يذكر شاهدا عرف فيما بعد بالتشبيه المعكوس ، وهو قول ابي نواس<sup>(١)</sup> :  
لما تبدى الصبح من حجابيه      كطلعة الأشمط من جلبابه

كما كان ديوان العرب من الشعر الرائق مصدر ايجاء لابن طباطبا (\*) العلوي  
عندما تحدث عن التشبيه . فهو يذكر أولا طريقة العرب في التشبيه قائلا : " وأعلم  
أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به  
معرفتها وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها . وهم أهل وبر : صحنهم البوادي  
وسقوفهم السماء... فليست تعدو أوصافهم مرأوه منهما وفيهما... فضمنت أشعارها  
من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها ... فإذا اتفق لك في أشعار العرب  
التي يحتج بها تشبيه لا تلقاه بالقبول .. فابحث عنه ، ونقر عن معناه ، فانك لا تعلم أن  
تجد تحته خبيثة... الخ" (٢).

وهذا يدلنا ، ويدعم رأينا ، في أن نقادنا قد رددوا النظر طويلا في البيان العربي  
، واكتسبوا ثقافة نظمت على ضوئها إلى سلامة أحكامهم النقدية وحسن

---

(١) البديع : مصدر سابق ٧٣.

(٢) عيار الشعر : - لابن طباطبا العلوي . ت : دز محمد زغلول سلام . ٤٨-٤٩

(\*) محمد بن أحمد بن أحمد بن ابراهيم طباطبا : ينتهي نسبه الى علي بن ابي طاب رضي الله عنه ، شاعر

عالم ومحقق شائع الشعر ، نبيه الذكر . مولده بأصبهان ، مات سنة ٣٢٢ هـ .

انظر : معجم الأدباء المعروف بارشاد الأديب الى معرفة الأريب ص ٢٨٦ مجلد ٦

يا قوت الحموي نسخ وتصحيح د. س. مرجليوت .

استنباطهم للقواعد البلاغية والنقدية .

وينظر ابن طباطبا في البيان العربي وفي صور التشبيه قائلا : " والتشبيهات على ضروب مختلفة ، فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهياة ، ومنها تشبيهه به معنى ، ومنها تشبيهه به حركة وبطأ وسرعة ، ومنها تشبيهه به لونا .. " (١) .  
ولاشك أن هذه لفات لتنوع وجه الشبه ما بين وجه شبه حسي كالصورة والهياة ، وآخر معنوي او عقلي .

ومن شواهد الشارحة لمراذه قول امرئ القيس :

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابَسًا

لَدَى وَكِرْهَا الْعِنَابُ وَالْحَشْفُ الْبَالِي

وعزاه إلى " تشبيه الشيء بالشيء صورة وهياة " (٢) .

حيث شبه الشاعر قلوب الطير داخل الوكور في حالة ليونتها بالعناب وفي حالة ييسها بالحشف البالي ، ووجه الشبه نجده في احمرار القلب و العناب في حال الليونة وفي حال جفاف القلب من الدم يشبه لون التمرة حال ييسها وجفافها .  
أما الهياة : فنجدها في الليونة ، وفي الجفاف حيث يتضوع القلب كتضوع الحشف من التمر ، بينما في الصورة الأولى يكون لنا رطبا .

وهكذا يلمح ابن طباطبا وجه شبه تدل عليه حاستا البصر واللمس .

---

(١) عيار الشعر : مصدر سابق ٥٦ .

(٢) نفس المكان

ويذكر من تشبيه الشيء بالشيء صورة ولونا وحركة وهيأة قول ذي الرمة<sup>(١)</sup>:  
 ما بال عينيك منها الماء ينسكبُ      كأنه من كلِّى مفرية سرب

حيث شبه الشاعر الدمع وانسكابه من العين بالماء المنسكب من القربة المثقوبة .  
 فوجه الشبه يلمح من اللون بين الدمع والماء . وقد يلمح من حركة تحدرهما ، وقد  
 يلمح من هيأة تحدرهما ، وكل ذلك حسي يدرك بالحواس مع ملاحظة أن الحركة التي  
 قال بها الناقد لا تستقيم لنا إن لم نحمل البيت على المبالغة المفرطة ، وهذا ما يتناسب مع  
 البيت القائم على الحزن.

وشاهد وجه الشبه المعنوي قول النابغة<sup>(٢)</sup> :

ألم تر أن الله أعطاك سورة      ترى كل ملك دونها يتذبذب  
 فإنك شمس والملوك كواكب      إذا طلعت لم يبد منها كوكب

فالرفعة هي وجه الشبه وهو معنوي ، وبهذه الطريقة يقسم ابن طباطبا التشبيه باعتبار  
 وجه الشبه . والاحتفال بوجه الشبه وجدنا له صدى عند العلماء من بعد .  
 فالامام عبدالقاهر يحتفل به كثيرا ويجعله فيصلا بين التشبيه والتمثيل من جهة  
 إدراكه وكيفية ذلك الإدراك<sup>(٣)</sup> .

(١) المصدر السابق : ص ٥٧ . وانظر ديوان ذي الرمة ٩/١ (٢) نفس المصدر : ٦٣ . وأنظر

ديوان النابغة ، صنعة ابن السكيت ، تحقيق د / شكرى فيصل ، ط القاهرة دار الفكر : ص ٧٨

(٣) انظر أسرار البلاغة : مصدر سابق ص ٨٠ .

وقد استفاد العسكري عند حديثه عن التشبيه من سبقه كابن طباطبا ،  
والرمانى في النكت . ومع ذلك نجد له بعض اللفظات المهمة ، التي نعتبرها اشارات  
لبعض القواعد في مبحث التشبيه .

يذكر قول امرئ القيس : <sup>(١)</sup>

له أَيْطِلَا ظَبِيٍّ وَسَاقًا نَعَامَةً      وَارْخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيْبٌ تَتَفَلُّ  
ويقول : " هذا إذا لم يحمل على التشبيه فسد الكلام ، لأن الفرس لا يكون له أَيْطِلَا  
ظَبِيٍّ ، ولا سَاقًا نَعَامَةً ، ولا غيره مما ذكره .

وإنما المعنى له أَيْطِلَانٌ كَأَيْطِلِيٍّ ظَبِيٍّ وَسَاقَانِ كَسَاقِيٍّ نَعَامَةٍ ، وهذا من بديع  
التشبيه " <sup>(٢)</sup> .

وهذا إشارة للتشبيه البليغ الذي حذف منه الوجه والأداة . وكثر حوله  
الحديث : أَيْعَدُ مِنَ التَّشْبِيهِ أَوْ مِنَ الِاسْتِعَارَةِ .

ويذكر العديد من الأمثلة ، على غريب التشبيه وبديعه ، والمتأمل لشواهد  
يرى أنه قد ذكر عددا من الشواهد التي أسهمت في تقعيد التشبيه فيما بعد ، فمثلا:  
يذكر قول بشار بن برد:

كَأَنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا      وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبَهُ <sup>(٣)</sup>  
وهذا ما وجدناه عند الامام عبدالقاهر ، وهو بصدد الحديث عن التفصيل في التشبيه  
المركب ، والفرق بينه وبين المتعدد <sup>(٤)</sup> .

---

(١) ديوان امرئ القيس : مصدر سا بق ١٧٦

(٢) الصنائع : مصدر سا بق ص ٢٥٥ .

(٣) المصدر السابق ص ٢٥٦ .

(٤) انظر أسرار البلاغة : ١٧٩-١٨٥ .

وكييت جرير المركب السابق يذكر قول سلمة بن عباس <sup>(١)</sup> :

كَأَنَّ بَنِي ذَالَانَ إِذْ جَاءَ جَمْعُهُمْ

فَرَارِيحٌ يُلْقَى بَيْنَهُمْ بِسُوقٍ

حيث شبه الشاعر جلبة بني ذالان عند مجئ جمعهم ، بصوت فراريج حال مايلقى بينها بالسويق .

ويذكر بيتا ذكره المبرد قبله ، وهو قول بعض الأعراب :

فَلَوْ رَأَيْتَنِي أُخْتُ جِيرَاتِنَا

إِذَا أَنَا فِي الدَّارِ كَأَنِّي حِمَارٌ

ويعقب : " يعني أنه مثل حمار في شدة الغيرة ، .. هذا وإن كان صحيحا ، فإنه لا يحسن بالإنسان أن يشبه نفسه بالحمار ، لاسيما بلفظ الإطلاق " <sup>(٢)</sup> .

ونلاحظ هنا ذكره لوجه الشبه ، مخالفا المبرد الذي رآه في الصحة .

ويشبه كتاب العمدة لابن رشيق ، كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ، باستفادتهما الجملة من السابقين عليهما ، ويمتاز صاحب العمدة باختياره من كلام السابقين وعزوه ماينقل عنهم إليهم .

---

(١) الصناعتين : مصدر سابق ، ٢٥٨ .

(٢) نفس المصدر : ٢٦٥ .



ف نجد عنده مثلا إضافة جديدة في بيان سبب بلاغة التشبيه المحذوف الأداة والوجه حيث يذكر قول أبي تمام (١) :

وثناياك إنها إغريضٌ (٢)

ولآلُ توم وبرقٌ وميض

ويقول معقبا : " فشبها بثلاثة أشياء حقيقية ، لأن حكم " الواو " غير حكم "أو" لاسيما وقد أتى التشبيه بغير " كاف " ولا شيء من أخواتها. فجاء كأنه إيجاب تحقيق " (١) .

فقوله : كأنه إيجاب تحقيق .. إشارة إلى بلاغة هذا التشبيه ، أو لفرع من التشبيه يدني الطرفين حتى لكانهما شيء واحد.

ومن أهم المباحث التي أضافها ابن رشيق من خلال النصوص الأدبية مبحث عيوب التشبيه.

حيث اختلفت طريقتة عن سابقه في هذا المجال ، فقد صدر عن ذوق حضري يناسب عصره . والعيوب التي ذكرها استهلها بقوله :

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه : مصدر سابق ج ١/٤٩٧ .

(\*) حبيب بن أوس الطائي ، أبو تمام الشاعر ، الأديب ، له تصانيف منها : فحول الشعراء ، ديوان الحماسة ، توفي سنة ٢٣٩ . الأعلام ٢/١٦٥ .

(\*\*) الاغريض : الطلع ، ويقال : البرد يسمى اغريضا ، ويقال : اللؤلؤة العظيمة : تومه والجمع توم .

" وقد أنت القدماء بتشبيهات رغب المولدون - إلا القليل - عن مثلها،  
استبشاعا لها ، وإن كانت بديعة في ذاتها مثل قول امرئ القيس :<sup>(١)</sup>  
وَتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرُ شَيْءٍ كَأَنَّهُ      أُسَارِيعُ ظُبِّي أَوْ مَسَاوِيكُ أُسْحَلِ (\*)  
فالبنانة لا محالة شبيهة بالأسروعة ، وهي دوده تكون في الرمل ، وتسمى  
جماعتها: بنات النقا" .. فهي كأحس البنان لنا وبياضا وطولا واستواء ودقة وحمرة  
رأس كأنه ظفر قد أصابه الخناء ... إلا أن نفس الحضري إذا سمعت قول أبي نواس في  
صفة الكأس

تُعَاطِيكُهَا كَفَ كَأَنَّ بَنَاتَهَا      إِذَا اعْتَرَضَتْهَا الْعَيْنُ صَفًّا مَدَارِي  
... كان ذلك أحب إليها من تشبيه البنان بالدود " <sup>(٢)</sup> .

نلاحظ أن ابن رشيق لا يعترض هنا على جمال الصورة في تأدية الغرض الشكلي  
منها ، يتضح ذلك من خلال ذكره لوجوه الشبه المحتملة بين البنان والأساريع " لنا  
وبياضا وطولا واستواء ودقة ، وحمرة رأس .."  
إلا أنه يستبشع ذكر الدود هنا مشبها به البنان ، خصوصا إذا قورنت تلك  
الصورة بصورة أبي نواس .

وقول الآخر مشبها شقائق النعمان بالدماء في الحمرة :

كَأَنَّ شَقَائِقَ النُّعْمَانِ فِيهِ      ثِيَابٌ قَدْ رُوِيْنَ مِنَ الدَّمَاءِ

فذكر الدماء جعل الصورة بشعة كما يقول ابن رشيق <sup>(٣)</sup> .

(١) ديوان امرئ القيس :مصدر سابق ، ص ١٧٢ .

الشنن : الحافي الغليظ .

اساريع : دواب بيض

الاسحل : شجر يستاك به .

(٢) العمدة : ٥٠٨/١ - ٥٠٩ .

(٣) نفس المصدر: ٥١٠/١

ومن اللّمحات الجديدة الداخلة في قواعد مبحث التشبيه ، عند ابن سنان<sup>(١)</sup> قوله عن التشبيه الذي بدون أداة: " وقد يكون بغير حرف على ظاهر المعنى ، ويستحسن ذلك لما فيه من الإيجاز"<sup>(٢)</sup> .

ومن شواهد قول امرئ القيس : (٢)

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا سَمَوْتُ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالٍ

وقول النابغة (٣):

فإنك شمسُ والملوكُ كواكبُ إذا طلعت لم يَدُ منهم كوكبُ<sup>(٤)</sup>

فقوله " على ظاهر المعنى " إشارة إلى وجوب تقدير أداة التشبيه ، لأنها من أركان التشبيه.

وإشارته إلى استحسان هذا اللون من التشبيه لما فيه من الإيجاز". إشارة جديدة إلى بلاغة هذا اللون ، وهي تضاف إلى ملاحظة ابن رشيق السابقة وهي دعوى اتحاد الطرفين .

---

(١) سر الفصاحة، لابن سنان الحفاجي ط. الأولى ، ١٤٠٢هـ//١٩٨٢م. ص: ٢٤٦

(٢) ديوان امرئ القيس : سابق ١٨٢ .

(٣) ديوان النابغة الذبياني: سابق ، ص: ٧٨

(٤) سر الفصاحة : مصلر سابق ٢٥١-٢٥٣ .

(\*) عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الحفاجي الحلبي ، شاعر ، اخذ الأدب عن أبي العلاء المعري ، وكانت له ولاية بقلعة " عزاز " ، له ديوان شعر ، وسر الفصاحة ، توفي سنة ٤٦٤هـ .

الأعلام : ١٢٢/٤ .

ويذكر من أغراض التشبيه : المبالغة والتفخيم ، والإيضاح <sup>(١)</sup> .  
وذلك من خلال الوقوف على نصوص أدبية ، كقول زيد بن عوف:  
فَعَبَ دِخَالًا جَرَّعَهُ مَتَوَاتِرٌ كَوَقْعِ السَّحَابِ بِالطَّرَافِ الْمَمْدَدِ  
قال بعد تحليله للصورة : " والغرض في هذا التشبيه المبالغة " <sup>(٢)</sup> .

ويذكر من شروط التشبيه ما يخص المشبه به ، حيث يقول : أن يكون الأمر  
المشبه به واقعا مشاهدا معروفا ، غير مستنكر ، ليوافق ذلك المقصود بالتشبيه والتمثيل  
من الإيضاح والبيان " <sup>(٣)</sup> .

حاولنا في الصفحات الماضية أن نشير إلى استقاء بعض قواعد التشبيه من  
البيان العربي ، ومن القرآن الكريم .  
وأن العلماء كانوا يشيرون إلى هذه القواعد وهم بصدد التعليق على النصوص  
الأدبية أو الآيات القرآنية.

---

(١) سر الفصاحة : مصدر سابق ، ص ٢٤٨ .

(٢) نفس المكان

(٣) نفس المصدر : ص ٢٥٣ .

(٢) الاستعارة :

لا تخرج عما عليه التشبيه من كونها مستمدة من النصوص الأدبية . ثم هي الفن الثاني من فنون علم البيان ، وهي مرحلة تالية عندما يقف التشبيه عن تصوير ما يريده الأديب ، حيث تطل الاستعارة برأسها حينئذ ، وتعقد علاقة عميقة لحمتها وسداها الاندماج بين طرفي الصورة وإحلال أحدهما محل الآخر .

وهي علاقة مهما بالغنا في التشبيه فلن نصل إليها .

وقد التفت علماؤنا إلى هذا الفن ، وقبلهم التفت إليه الشعراء ، ووظفوه أيما توظيف في سبيل الارتقاء بفنهم إلى درجة من الاتقان ، تجعل المتذوق شديد التأثر بالصورة ، مع أنها في الأساس غاية الأديب .

لقد التفت إلى هذا الفن علماؤنا حينما أمعنوا النظر في البيان العربي . فأبو عمرو بن العلاء ت (٢١٠) في القرن الثاني الهجري يلتفت للاستعارة من خلال بيت شعري . حيث يذكر ابن رشيق في عمدته قول ذي الرمة :<sup>(١)</sup>

أقامت بها حتى ذوى العود والتوى

وساق الثريا في ملاءته الفجر

وذكر تعقيب أبي عمرو بن العلاء على موطن الاستعارة قائلا :

" وكان أبو عمرو بن العلاء لا يرى أن لأحد مثل هذه الاستعارة ويقول : " ألا

تراه كيف صير له ملاءة ، ولا ملاءة له ، وإنما استعار له هذه اللفظة " (٢) .

---

(١) ديوان ذي الرمة : مصدر سابق ج ١/٥٦١ ت .

(٢) العمدة : في محاسن الشعر وأدابه : مصدر سابق ج ١/٤٦١ .

من خلال هذا الشاهد يوضح أبو عمرو بن العلاء الاستعارة ، حيث شبه الشاعر بياض الصبح بملاء بيضاء ، وأقامها مقامه على سبيل الاستعارة التصريحية .  
كما يوضح تحليله القرينة المانعة من ارادة المعنى الأصلي " لاملاء له " وهي قاعدة أساسية في بناء الاستعارة .

وقد أكثر ابن المعتز من الشواهد الشعرية ، والآيات القرآنية والاحاديث النبوية للتدليل على فن الاستعارة،

كقوله تعالى : ﴿وَأَيَّةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ﴾ <sup>(١)</sup>

وقوله تعالى : ﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ﴾ <sup>(٢)</sup>

فالاستعارة في الآيتين في " نسلخ " و " جناح الذل " .

وفي الحديث الشريف الذي ذكره أيضا : " خير الناس رجل ممسك بعنان فرسه في سبيل الله كلما سمع هيعة طار إليها " <sup>(٣)</sup> .

الاستعارة فيه في " طار إليها " .

ومن الشواهد الشعرية التي أوردتها، وعلق عليها، كاشفا عن قاعدة في الاستعارة قول امرئ القيس : <sup>(٤)</sup>

---

(١) سورة يس : آية (٣٧) .

(٢) البديع : مصدر سابق ص ٣ ، والآية : سورة الاسراء : آية (٢٤) .

(٣) نفس المصدر ، ص ٣ .

(٤) ديوان امرئ القيس : سابق ص ١٧٦ .

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي  
فقلت له لما تمطى بصلبِهِ وأردفَ اعجازًا وناء بكلل

قال ابن المعتز معقبا : " هذا كله من الاستعارة لأن الليل لاصلب له ولاعجز " (١).  
وهو بذلك يشير إلى انتفاء الحقيقة عن البناء الاستعاري ، ثم إن في نفي الصلب ،  
والعجز عن الليل إشارة إلى القرينة اللفظية المانعة من ارادة المعنى الأصلي .  
وكذلك يذكر شواهد أخرى على قبح الاستعارة ، كالنماذج الآتية : (٢)  
" اقعد علي است الأرض " .

وقول أبي تمام : (٣)

فضربت الشتاء في أخذه ضربة غادرته عودا ركوبا

فابن المعتز ينأى بالاستعارة عن الإغراق والبعد في التشبيه . وقد وجدنا صدًى  
لمثل هذه النماذج بعد ذلك ، خاصة عند الآمدي والامام عبدالقاهر .  
وتحت مسمى " المعازلة " تحدث قدامة بن جعفر عن الاستعارة ، وجعلها من  
عيوب اللفظ .

---

(١) البديع : مصدر سابق ص ٧ .

(٢) انظر البديع : ص ٢٣-٢٤ .

(٣) ديوان أبي تمام : بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق: محمد عبده عزام ، ط. الخامسة ، ١٩٨٧ م . ص

والذي نود الإشارة إليه ، ويخدم غرضنا في هذا الفصل أن قدامة بن جعفر كان يستشعر ، أو يشير إلى قاعدة مهمة في الاستعارة وهي "العلاقة بين المستعار له والمستعار منه ، حيث أن الكلام إذا دخل " بعضه فيما ليس من جنسه وماهو غير لائق به فذلك يرجعه قدامة إلى فاحش الاستعارة " (١) .

وشاهده على ذلك قول أوس :(\*)

وَذَاتُ هِدْمٍ عَارٍ نَوَاشِرُهَا

تَصِمْتُ بِالْمَاءِ تَوْلِبًا جَدْعًا

ويقول " فسمى الصبي تولب ، وهو ولد الحمار

وقول الآخر : " وهو جبيهاء الأشجعي " (\*\*)

ومارقد الولدانِ حتى رأيتَه

على البكر يُمرِّيه بساقٍ وحافر (٢)

وعقب قائلا : " فسمى رجل الانسان حافرا " .

ثم يقول : فإن ماجرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه " (٣) .

---

(١) انظر نقد الشعر : مصدر سابق ١٧٤ .

(٢) نفس المصدر: ص ١٧٥ .

(٣) نفس المكان

(\*) أوس بن حجر التميمي : شاعر قديم في الجاهلية ، وهو زوج أم زهير بن أبي سلمى ، في شعره رقة

وحكمة ، قال الأصمعي : أوس أشعر من زهير إلا أن النابغة طأطأ منه .

الاعلام : ٣١/٢ .

(\*\*) جبيهاء الأشجعي : واسمه : يزيد بن خثمة ، شاعر بدوي في الدولة الأموية . انظر أسرار البلاغة

ص ٣٥ ط. ريتز . للامام عبدالقاهر .



والذي نستشفه من حديث قدامة أنه يتحدث عن الجامع بين طرفي الاستعارة، فإذا بعد ، فإن تلك هي الاستعارة الفاحشة عنده .  
وذلك مانلاحظه في قوله : " إذا دخل بعض الكلام فيما ليس من جنسه ، وماهو غير لائق به " فإذا انعدم الجامع فإن طرفي الصورة يتداخلان .  
يؤيد هذا ويؤازره شواهد أخرى يرى فيها استعارات لاشناعة فيها ، حيث يتضح الجامع ، ويصح التشبيه ، ويقرب .

وذلك كقول امرئ القيس المشهور:

فقلتُ له لما تمطى بصلبه

وأردف اعجازا وناء بكلل

حيث يقول : " فكأنه أراد أن هذا الليل في تناوله كالذي يتمطى بصلبه ، لا أن له صلبا ، وهذا مخرج لفظه اذا تؤمل " (١) .  
وكذلك قول زهير بن أبي سلمى (\*) :

صحا القلبُ عن سلمى وأقصر باطله

وعزّى أفراسُ الصّبا ورواحله (٢)

حيث حلله قدامه قائلا : " فكأن مخرج كلام زهير إغماهو مخرج كلام من أراد أنه كما أن الأفراس للحرب ، وإنما تعرى عند تركها ووضعها ، فكذلك تعرى أفراس الصبا إن كانت له أفراس - عند تركه ، والعزوف عنه " (٣) .

---

(١) نقد الشعر : مصدر سابق ص ١٧٥ .

(٢) ديوان زهير بن أبي سلمى ، ت : د. فخر الدين قباوة . ط. الثالثة ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م .

(٣) نقد الشعر ، : مصدر سابق ص ١٧٦ . ص ٤٥ ،

(\*) زهير بن أبي سلمى بن ربيعة المزني : من حكماء الشعراء في الجاهلية ، كان أبوه شاعرا ، وخاله شاعرا ، وأخته سلمى شاعرة ، وابناه كعب وبجير شاعرين ، كانت قصائده تسمى الخوليات . الاعلام ٥٢/٣ . ط. عشرة .

وبذلك يتضح لنا استنباط قدامة هذه القاعدة ، وهي المشابهة أو الجامع ، حتى ولو بعد الشتيه ، وبانت المشابهة .

ولانظن أن في تحليل قدامة هذين الشاهدين الأخيرين غضا من شأن الاستعارة فيهما كما يرى بعض النقاد المعاصرين <sup>(١)</sup> .

وينقل أبوهمال العسكري عن الرمانى تحليله لقول امرئ القيس : <sup>(٢)</sup>

وقد أغتدي والطيرُ في وُكناتِها

بمنجردٍ قيدِ الأوابدِ هيكَل

ويقول: " ولابد لكل استعارة ومجاز من حقيقة ، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة . " كقول امرئ القيس السابق . ويتابع :

" والحقيقة : مانع الأوابد من الذهاب والافلات . والاستعارة أبلغ ، لأن القيد من أعلى مراتب المنع عن التصرف ، لأنك تشاهد ما في القيد من المنع فلست تشك فيه .. ولابد أيضا من معنى مشترك بين المستعار والمستعار منه ، والمعنى المشترك بين قيد الأوابد ، ومانع الأوابد هو : الحبس وعدم الافلات " <sup>(٣)</sup> .

ومن خلال هذا التحليل نضع أيدينا على أهم قواعد الاستعارة ، فلابد لكل مجاز من حقيقة ، حيث حقيقة القيد هي المنع ، ومن خلال معرفة الحقيقة التي هي أصل الدلالة في المعنى نصل إلى المجاز .

ثم نلاحظ دور الاستعارة في إبراز المعنى ، وإظهاره في صورة مشاهدة محسنة .

---

(١) انظر نقد الشعر : ص ١٧٥ .

وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب . د. احسان عباس . ط ٥ / دار الثقافة ، بيروت ، ص ٢٠٧

(٢) ديوان امرئ القيس : سا بق ص ١٧٥ .

(٣) الصناعتين : مصدر سا بق ٢٧٦-٢٧٧ ، وأنظر ثلاث رسائل في الإعجاز، ص ٨٦

ثم يلفت النظر أيضا إلى قاعدة أساسية في الاستعارة ، وفي تحليلها وهي الجامع بين الطرفين ، والذي أشار إليه بقوله : " الحبس وعدم الإفلات " .  
ومن خلال نظره في النصوص نجد ابن رشيق يطور مبحث الاستعارة ، حيث وجد أن الشعراء لهم طريقتان في الاستعارة ، فمنهم " من يستعير للشيء ما ليس فيه ولا إليه كقول لبيد :

وَعْدَاةٌ رِيحٌ قَدْ وَزَعَتْ وَقِرَّةٌ

إِذَا أَصْبَحَتْ بَيْدَ الشَّمَالِ زَمَامَهَا <sup>(١)</sup>

فاستعار لريح الشمال يدا ، وللغداة زماما ، وجعل زمام الغداة بيد الشمال إذ كانت الغالبة عليها ، وليست اليد من الشمال ولا الزمام من الغداة <sup>(٢)</sup> .  
وهذا الشاهد وفحوى هذا التحليل وجدناه عند الامام عبدالقاهر عندما تحدث عن الاستعارة ، وخاصة التي لا يلمح منها التشبيه حيث ذكر البيت السابق ، وقبله المثال المشهور : رأيت أسدا ، وقال : " وضرب آخر من الاستعارة وهو ما كان نحو قوله " وذكر البيت " . وهذا الضرب وإن كان الناس يضمنونه إلى الأول " وذكر المثال " حيث يذكرون الاستعارة ، فليسا سواء ، وذاك أنك في الأول " أي المثال " تجعل الشيء الشيء ليس به ، وفي الثاني " البيت الشعري " للشيء الشيء ليس له .  
تفسير هذا : أنك إذا قلت : رأيت أسدا فقد ادعيت في إنسان أنه أسد ، وجعلته اياه ، ولا يكون الإنسان أسدا ، وإذا قلت : إذ أصبحت بيد الشمال زمامها : فقد ادعيت أن للشمال يدا ، ومعلوم أنه لا يكون للريح يد <sup>(٣)</sup> .

(١) ديوان لبيد بن أبي ربيعة:، حققه وقدم له احسان عباس ط ١٩٦٢م . ص ٣١٥

وزعت: كفت: أي كف اذى الريح والبرد بتوزيع الطعام على الفقراء.  
زمامها : أمرها .

(٢) العمدة في محاسن الشعر وادابه : مصدر سا بق ١ / ٤٦٠-٤٦١ .

(٣) دلائل الاعجاز : مصدر سا بق ص ٦٧ .

وهذه الاستعارة هي الاستعارة المكنية(\*) حيث لا يلمح التشبيه بسهولة فيها،  
يوضح هذا قول ابن رشيق بعد ذلك : " ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه " (١)  
. وشاهده في ذلك قول ذي الرمة:

أقامت بها حتى ذوى العود والتوى وساق الثريا في ملاعته الفجر  
وهذا الشاهد يندرج - كما أسلفنا - تحت مسمى الاستعارة التصريحية .  
ومخرج التشبيه الذي قال به ابن رشيق هو وضوحه ، حيث يترآى لك دون أن  
تخرق إليه سترًا ، وتعمل تأملا وفكرا ، على حد قول الامام عبدالقاهر .(٢)  
كما نجد ابن رشيق يحلل بعض الاستعارات في النص الأدبي ، واضعا أيدينا  
على بعض القواعد المهمة في ذلك .

كقول أرطاة بن سهية (\*\*)

فقلتُ لها يا أمَّ بيضاء، إتنى هُريقَ شبابي واستثنَّ أديمي  
ويعقب قائلا : " هريق شبابي : لما في الشباب من الرونق والطراوة التي هي  
كالماء " (٣) .

وهو بذلك يشير إلى الجامع بين الطرفين ، وكما أسلفنا أهمية ذلك في التحليل

---

(١) العمدة : مصدر سا بق ١ / ٤٦١ .

(٢) أنظر أسرار البلاغة : مصدر سا بق ، ص ٤٤

(٣) العمدة : مصدر سا بق ، ١ / ٤٦١

(\*) الاستعارة المكنية هي " ما حذف منها المشبه به ورمز اليه بشيء من لوازمه "

(\*\*) أرطاة بن سهية : هو من بني مرة بن عوف بن سعد ، ويكنى أبا الوليد . من العصر الأموي .

انظر ترجمته في الشعر والشعراء لابن قتيبة الدينوري : ١ / ٥٢٢

ويذكر ابن رشيقي شواهد شعرية يدرجها تحت مصطلح " التمثيل " كقول  
حريث بن زيد الخيل :

أبأنا بقتلنا من القوم عصبه

كراما ولم نأكل بهم حشف النخل

وقال مشيرا إلى الشاهد : " فمثل خساس الناس بحشف النخل " (١) .

فالشاعر شبه خساس الناس بحشف النخل بجامع الدونية فيهما ، وحذف المشبه  
وأبقى المشبه به .

وهذه استعارة تمثيلية شُبه فيها حال بحال .

وكذا قول أبي خراش الهذلي ( \* )

فليس كعهد الدارِ يا أمَّ مالك

ولكن أحاطت بالرقابِ السلاسلُ (٢)

فعجز البيت استعارة تمثيلية : شبه حال من ترك الثأر لمنع الإسلام له بحال من  
أحاطت برقبته السلاسل بجامع المنع في كل .

---

(١) العمدة: مصدر سابق ٤٧٤/١ .

(٢) نفس المصدر: ٤٧٥/١ .

(\*)

ابوخراش الهذلي : خويلد بن مرة ، من بني هذيل ، من مضر ، شاعر مخضرم ، وفارس مقاتل  
مشهور ، اشتهر بالعدو فكان يسبق الخيل ، أسلم وهو شيخ كبير ، وعاش الى زمن عمر رضي الله  
عنه .

الاعلام ج ٢ ص ٣٢٥ .

وقريبا من رؤية ابن رشيقي ، او من ملاحظته وجود نوعين من الاستعارة ، يرى الامام عبد القاهر نوعين من الاستعارة من خلال وضوح التشبيه وقربه ، أو بعده وتأوله ، حيث يقول :

" اعلم أن كل لفظة دخلتها الاستعارة المفيدة ، فإنها لا تخلو من أن تكون اسما أو فعلا ، فإذا كانت اسما فإنه يقع مستعارا على قسمين :

أحدهما : أن تنقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم ، فتجريه عليه ، وتجعله متناولا له تناول الصفة مثلا للموصوف ، وذلك قولك: رأيت أسدا ... والثاني : أن يؤخذ الاسم على حقيقته ويوضع موضعا لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال: هذا هو المراد بالاسم ... ومثاله قول لييد : وغداة ربح ... وذلك أنه جعل للشمال يدا ، ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه يمكن أن تجرى اليد عليه كاجراء الاسد ... على الرجل .

ويتابع الامام فارقا بين النوعين :

وفصل بين القسمين : أنك إذا رجعت في القسم الاول إلى التشبيه الذي هو المغزى من كل استعارة مفيدة وجدته ياتيک عفوا ... وإن رمت في القسم الثاني وجدته لا يأتيتك تلك المؤاتاة ... وإنما يترآى لك التشبيه بعد أن تحرق اليه سترًا وتعمل تأملا وفكرا " .<sup>(١)</sup>

وقد أطلق علماء البلاغة فيما بعد على النوع الأول الاستعارة التصريحية وعلى الثاني المكنية .

---

(١) أسرار البلاغة : مصدر سابق ٤٢-٤٤ .

ومن خلال النصوص الأدبية أيضا يقسم الاستعارة المفيدة قسمين : واحدة تجري في الاسم والأخرى في الفعل أو في المشتقات ويقول عن الأخيرة ، " ومما تجب مراعاته أن الفعل يكون استعارة مرة من جهة فاعله الذي رفع به ويكون أخرى من جهة مفعوله وذلك نحو قول ابن المعتز (١) :

جُمِعَ الْحَقُّ لَنَا فِي إِمَامٍ

قَتَلَ الْبَخْلَ وَأَحْيَى السَّمَا حَا

" فقتل " و " أحيى " أنما صارا مستعارين بأن عديا إلى البخل والسماح . ولو قال : " قتل الأعداء وأحيى لم يكن قتل " استعارة بوجه ولم يكن " أحيى " استعارة على هذا الوجه . وكذا قوله :

وأقرى الهموم الطارقات حزامه

هو استعارة من جهة المفعولين جميعا ... " (٢) .

والامام بذلك يفصل القول من خلال النصوص الأدبية في نوعين من قرينه الاستعارة التي عرفت بعد بالتبعية .

فتعدية الفعلين إلى البخل والسماح صارفة لهما عن ارادة معناهما الأصلي

وكذلك " قرى الهموم الطارقات حزامه " استعارة من جهة المفعولين لأن ذلك

صارف للفعل عن معناه الحقيقي .

---

(١) ديوان ابن المعتز : دار صادر ، بيروت ص ١٤١

(٢) أسرار البلاغة : مصدر سابق ٥٠-٥١ .

وهكذا حاولنا أن نتلمس بعض قواعد الاستعارة الأساسية ، وبعض أقسامها من خلال نظرة علماء البلاغة الذين لم يألوا جهدا في سبيل محاولة استقصاء مآلاته العرب في هذا الفن ، وتصرفاتهم فيه ، ودعم الشاهد الواحد بشواهد مضطردة ، حتى أصبحت هذه القواعد لهذا الفن من أساسيات بناء الاستعارة بعد ذلك ، لأن من شأنها أن تمنع الانغلاق والغموض في الدلالة .

ثم كانت تلك القواعد قواعد معيارية تقاس بها الصورة الفنية ، وليست قيودا تحول دون الإبداع . وإنما هي منارات وضيئة على الطريق يحلل على ضوئها النص الأدبي بما فيه من أخيلة ، وعواطف وتصوير وروعة نظم ، فكما أن النص الصحيح لغويا ونحويا وصرفيا لم تحل اللغة ولا النحو ولا الصرف دون تألقه فإن قواعد البلاغة لا تخرس لسانا ولا تميم عاطفة ، ولا تتد خيالاً .



## الفصل الثاني

### دراسات تطبيقية

المبحث الأول: منهج البلاغيين في تحليل وعرض الشواهد الأدبية.

المبحث الثاني : دور علم المعاني في دراسة النص الأدبي.

المبحث الثالث : دور علم البيان في دراسة الصورة البيانية

### المبحث الأول

#### منهج البلاغيين في تحليل وعرض الشواهد الأدبية

لقد نشأت البلاغة العربية لخدمة القرآن الكريم ، وذلك لمحاولة التعرف على بعض وجوه الإعجاز البياني فيه ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل. إلا أن هـذه المباحث البلاغية التي عرفت فيما بعد، وحددت ، إنما استقيت مادتها من البيان العربي - كما أشرنا إلى شيء من ذلك - وهي عبارة عن جهد عظيم ونظر عميق فيه ، وعلى ذلك فهي تخدم هذا البيان ، لأنها رصد دقيق لما تواضع عليه القوم ، وأودعوه لغتهم ، وانفعلت به أحاسيسهم ، وقد وجد علماؤنا في هذه المباحث عوناً لهم على تحليل النصوص الأدبية.

والنظرة المنصفة تبرز منهجهم في تحليل هذه النصوص ، وفي عرض شواهدهم على مباحث البلاغة ، وترد على أولئك الذين رموا ويرمون البلاغة العربية بالعقم في هذا المجال<sup>(١)</sup> ، والذين رأوا أنها تقف عند الجزئيات وتعرض المباحث من خلال البيت الواحد<sup>(٢)</sup> .

وسنرى أن طريقة البلاغيين في تحليل النص الأدبي فيها من أصول المنهجية ما يشير إلى أن النظرة إلى العمل الشعري أو الأدبي بعامة كانت نظرة متكاملة ، وأن جل البلاغيين عرضوا شواهدهم البلاغية من خلال صورة كاملة أو قطعة أدبية ، وأن منهم من نظر نظرة شاملة في تحليل القصائد ، وتابع تنامي البناء الفني في النص

---

(١) انظر علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ، د. صلاح فضل ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٥ م. ص ٣

(٢) انظر المرجع السابق ص ١٤٠. والنقد الأدبي الحديث، د. غنيمي هلال، مصر: مطبعة نهضة مصر

الأدبي ، مما ينفي عنهم تهمة الجزئية في عرض الشواهد البلاغية ، ثم إن النظر المستقصى في تراكيب النص الأدبي واختيارات الأديب مما يساعد المتذوق في وضع يده على مواطن الجمال والقبح في النص الأدبي .

ثم إن هذا المنهج بوجه عام لا يحمل النص أكثر مما يحتمل ، بل يعتمد علماء البلاغة إلى أقرب الطرق ، وأوضحها في استنباط المغزى الجمالي ، لأنهم يرون في الأديب و الناقد ، أنهما يحملان رؤى تنأى عن الإغراب والإبهام .

ومع كل ذلك فلا يظن أننا نضفى على علمائنا صفة القداسة في هذا المجال بل إنهم هم أنفسهم كانوا على حذر من فرض أقوالهم ، وتحليلاتهم ، وأخذها كالمسلم بها . حيث نجدهم يشيرون ويلمحون ، ويتوسطون بين القارئ والنص بما يسهل فهمه ، وتذوقه الجمالي ، ويصرحون مع ذلك بأنهم لم يقولوا الكلمة النهائية . والقاضي الجرجاني يرى هذا الرأي حين أحس أن العبارة لاتساعده على اظهار ما في نفسه حيال تفضيل صورة على أخرى (١) .

ويقول الإمام عبدالقاهر بعد أن عرض لوجه الشبه المنتزع مما بين شيئين : " ... وخصائص هذا النوع من التمثيل أكثر من أن تضبط ، وقد وقفتك على الطريقة " (٢) .

وانظر لما يقوله الآمدي بعد أن أوضح أنه سيجتهد في بيان الحجج والعلل الفنية التي ترجح كفة على أخرى ، قال : " وأذكر من علل الجميع ما ينتهي إليه التلخيص ، وتحيط به العبارة ، ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان ، ولا إظهاره إلى

---

(١) انظر الوساطة بين المتبني وخصومه : ص ٤٣٠-٤٣١ للقاضي الجرجاني ط. الثالثة ، تحقيق محمد

أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوي .

(٢) أسرار البلاغة : مصدر سابق ص ٩٦ .

الاحتجاج ، وهو علة ما لا يعرف إلا بالدربة ، ودائم التجربة ، وطول الملبسة" (١).  
وهذه وقفات مع بعض علمائنا نحاول أن نوضح من خلالها منهجهم في عرض  
شواهدهم البلاغية ، وفي تحليلهم البلاغي .

ففي أوائل النظر البلاغي نجد المبرد في عرضه للتشبيه يذكر من شواهد  
المتعددة ما يتجاوز البيت والبيتين إلى المقطعات الشعرية بكاملها ، كما يراده لقول  
الحسن بن هاني في وصف الخمر : (٢)

فإذا مالمسَّتْها فهباءٌ	تمنع اللمسَ ما تبيحُ العيونَا
درس الدهر ما تجسَّم منها	وتبقى لبابها المكنونَا
فهي بكرٌ كأنَّها كلُّ شئٍ	يتمنى مخيّر أن يكونَا
في كنوسٍ كأنهنَّ نجومٌ	جارياتٍ بروجها أيدينا
طالعاتٍ مع السَّقاةِ علينا	فإذا ما غربن يغربن فينا

ثم قال المبرد : " فهذه قطعة من التشبيه غاية ... "

فأبو نواس هنا وصف الخمر منذ تعتيقها وصفائها قبل صبها في الكنوس ثم  
وصف كنوسها بعد ذلك ، وهذه صورة تامة للخمر وكنوسها .

---

(١) الموازنة بين شعراي تمام والبحري . الآمدي : ت . السيد أحمد صقر ، ط، الرابعة ، ١٣٩٢ . ج ١/١٤١

(٢) الكامل للمبرد : مصدر سابق ٧٦١/٢ ، مع اختلاف في ترتيب الأبيات عن ديوان الشاعر .

وديوان أبي نواس : ص ٣٠ ، حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي .

ونجد كذلك شواهد أخرى ذكرها المبرد وهو بصدد الحديث عن التشبيه نستطيع إدراجها تحت صور متكاملة كقول ذي الرمة: (١)

ومية أحسن الثقلين جيذاً      وسالفةً ، وأحسنهم قذالاً  
فلم أر مثلاً نظراً وجيذاً      ولا أم الغزال ولا الغزالاً  
تريك بياض غرتها ووجهها      كقرن الشمس أفتق ثم زالاً<sup>(\*)</sup>  
أصاب خصاصةً فبدا كليلاً      كلاً ، وانغل سائرُه انغللاً<sup>(\*\*)</sup>

حيث نلاحظ " أن المبرد قد ربط قيمة التشبيه البلاغية بالصورة الشعرية ، ولم يقف عند المثل المفرد والجملة الواحدة ، بل رأى قيمة التشبيه ، وتأثيره من خلال معاني الأبيات الشعرية ، والمقطعات والصور التامة المعنى ، في أكثر من بيت واحد ، وهذا يدفع تهمة لحقت البلاغة العربية في أن القدماء قد عرضوا بلاغتهم من خلال الجملة والبيت الواحد" (٢) .

فهذه القطعة الشعرية يشب فيها ذو الرمة بهذه الحسناء ، فيرى من محاسنها ما لم يتوفر في مثلها لا في الإنس ولا في الجن ، لقد أوتيت جيذاً وسالفةً وقذالاً لم يؤتهن غيرها ، ولو أن معترضاً أنكر هذه المحاسن ، وأراد أن يشبهها ، فيجعل نظرتها كنظرة غيرها وعينها كعين سواها ، وأنها توشك أن تكون غزالاً أو أم غزال لجافى

(١) الكامل : مصدر سابق ٨٦٨/٢ .

ديوان ذي الرمة : سابق ج ٣ / ١٥١٦-١٥٢٣ ، مع اختلاف في ترتيب الأبيات .

(\*) افتق: يعني: حين يتفلق عنه السحاب ، وهو احسن ما يكون ، أي : أصاب قرن الشمس فتقا .

(\*\*) خصاصه : فرجه ، والكليل : الضعيف ، وانغل : غاب ودخل ، كلاً: كقولك : "لا" فالعرب إذا

أرادوا تقليل مدة فعل أو ظهور شيء خفي قالوا: كان فعله " كلاً" .

(٢) فصول في البلاغة :، د.محمد بركات ابوعلي ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٣ هـ ، ١٠٥ .

الصواب ، ووضع الشيء في غير موضعه ، " إنها لما تعرض لك ترى منها غرة تلالاً ، وبياض وجه يشرق ، فكأنها الشمس عندما تبدى ، ثم تتوارى ، فظهور الشمس من خلال السحاب كنظرة سريعة من خصاصة ، ونور الشمس في مثل هذه الصورة يكون كليلاً متزاوفاً بين الجلاء والاختفاء ولكن إلى الاختفاء أميل ، لأن الشمس ستوغل بعد ذلك في ثنايا السحاب " (١) .

ونجد الآمدي(\*) وهو في معرض تحليل صورة من صور أبي تمام لا يتوقف عند مجرد الصورة ، بل ينظر في امتدادها ، ومدى خدمة سياقها لها . يقول أبو تمام : (٢)  
وأرى الأمور المشكلات تَزَقَّتْ      ظلماتها عن رأيك المتوقِّدِ  
عن مثل نَصَلِ السيفِ إلا أنَّهُ      مذ سُلَّ أولَ سَلَّةٍ لم يُغْمَدِ  
فبسطت أزهرها بوجهٍ أزهرٍ      وقبضت أربدها بوجهٍ أربدِ  
فقال محمداً : " فقال : الأمور المشكلات " وجعل لها ظلمات ، فكيف يقول : فبسطت أزهرها ، والزهر : هي النيرة ، والمشكلات لا يكون منها شيء نير ، وكأنه يريد : أن الأمور المشكلات منها جيد قد أشكل الطريق إليه ، ومنها رديء قد جهلت حاله أيضاً فهي كلها مظلمة ، فيمزق ظلماتها برأيه ، ويكشف عن الجيد منها ، ويبسطه ،

- 
- (١) مجلة أدب الرافدين ، العدد السابع ، مقال ، حازم الحاج طه . ١٩٧٦م / ١٣٩٦هـ - طبع  
وزارة التعليم العالي - البحث العلمي - جامعة الموصل - العراق . ص ٤٩٤
- (٢) ديوان أبي تمام : مصدر سابق ٢ / ٥٢ .
- (\*) الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي : عالم بالادب ، راويه من الكتاب ، له شعر ، مولده ووفاته بالبرصة ، من كتبه المؤتلف والمختلف ، وفي أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم ، توفي سنة ٣٧٠هـ . انظر الأعلام ١٨٥/٢ .

أي يستعمله ، ويكشف عن ردينها ، ويقبضه أي يكفه ، ويطرحه ، ولكن ما كان ينبغي له أن يقول : بوجه أزهر ، وبوجه أربد ، لأنه لاصنع للوجه هنا ولا تأثير ، لأن الصنع إنما هو للرأي وللعقل ، فإذا رأى ذو الرأي أمرا استنارت به الأشياء المظلمة ، وانفتحت المغلقة ... فالرأي على الأحوال كلها أزهر مسفر ، والوجه على الأحوال كلها أبيض " (١) .

فأبوتنام صور لنا الأمور المشكلات في صورة ليل ، وهي صورة مقبولة خصوصا إذا ضم إليها الرأي المتقد المنير ، الكاشف لهذه الظلمة ، أما في البيت الثالث فقد لاحظ الآمدي " أن هذا التلاؤم والانسجام يتعثران .. فإذا بين الأمور المشكلات المصورة ظلمات ماهو أزهر نير فاستكر ذلك ، لأن صورة ماهو أزهر نير تتنافر مع صورة ماهو مظلم أربد ، كما استكر تحول الشاعر عن تصوير الرأي المتقد ، ودوره في ازاحة الأمور المظلمات إلى وجه الممدوح الذي صورته وجهين متناقضين ... إذن الآمدي لا يكفي باصابة أبي تمام في صورة رسمها البيت الأول من هذه الأبيات ولا يستند الى هذه الاصابة في استحسان عمل الشاعر والحكم له ، وإنما يتبع الصور فيما بعد ، وهذا برهان لا يرد على أن هذا الناقد ... لم يكن جزئيا في تحليل الصور ، ولم يكن يرى البلاغة في البيت الواحد ، ووجه الاستحسان في صورة واحدة. " (٢) .

---

(١) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحرئى : مصدر ما بق ١ / ٢٣٦-٢٣٧ . بتصرف .

(٢) بناء الصورة الفنية في البيان العربي . د. حسن كامل البصير . ١٤٠٧هـ . ص ١٤٣/١٤٤

وإذا كانت وقفة الآمدي تلك مع صورة لا تتجاوز أبياتها ثلاثة أبيات ، فإننا نرصد له محاولة أخرى كان يتبع فيها سياق القصيدة بكاملها ، رابطا بين صورة جاءت في ثنائياها ، وتناقض الشاعر مع نفسه بعد ثمانية أبيات من هذه القصيدة . يذكر الآمدي قول أبي تمام :

فكم دية تم غدوت تسوقها

لها أثر في تالدي غير تالدي

وليست ديات من دماء هرقته

حراما ، ولكن من دماء القصائد <sup>(١)</sup>

وينعى على الشاعر صورته في البيت الثاني قائلا : " فكيف يكون المدوح قاتلا لمذائحه ؟ التي فيها وصف مفاخره ، ومناقبه ، وهي مشيدة بذكر معاليه ، وشرف آبائه ، وفيها احياء ذكرهم ؟ فإذا سفك دمائها فقد محاذ ذلك كله ، وهدمه وأبطله وأماته ، وجازى القصائد بضد ماتستحقه من تدوينها ، وروايتها وحفظها ، وإدامة انشادها " (٢) . والآمدي - ولا شك - مصيب في نقده لهذه الصورة أشد الاصابة ، فقتل قصائد المدح تناقض غرضها أشد المناقضة ، وشاهدنا أن الآمدي لم يكتف بهذا العيب الواضح في هذه الصورة ، والذي كان كافيا لعدم المتابعة ، ولكنه استعرض القصيدة ، ووجد بعد ثمانية أبيات فيها أن الشاعر يناقض نفسه حيث يقول <sup>(٣)</sup> :

(١) ديوان أبي تمام شرح الخطيب : مصدر سا بق ٧٦/٢

(٢) الموازنة : مصدر سا بق ٢٥٤/١ .

(٣) ديوان أبي تمام : مصدر سا بق ٧٧/٢ .



بسيّاحة تنساق من غير سائق  
وتنقاد في الآفاق من غير قائد  
جلامد تخطوها الليالي وإن بدت

لها موضحات في رءوس الجلامد

فعلق الآمدي قائلا : " فكيف تكون مقتولة مسفوكة الدم ، وهي تنساق من غير سائق ، وتنقاد في الآفاق من غير قائد ؟ وكيف تكون كالجلامد تخطوها الليالي ، ولا تؤثر فيها وهي أميتت ، وأبطلت ؟ !! <sup>(١)</sup> .  
أرأيت كيف تابع ناقدنا سياق القصيدة ، وتتبع أحاسيس أبي تمام في صورته فوجده يناقض نفسه ؟ إذن فإن القصيدة كاملة ، وملاحظة بنائها وسياقها كانت غير غائبة عن عيون نقادنا ، فالآمدي رصد تخليط الشاعر من خلال شمولية نظره .

ونجد القاضي الجرجاني يؤمن بتلازم أبيات القصيدة حيث يعرض في مقدمة " الوساطة " لاختلاف شعر أبي تمام في القصيدة الواحدة حيث ذكر قوله: <sup>(٢)</sup>

لو حار مرتادُ المنية لم يجد      إلا الفراق على النفوس دليلا  
قالوا: الرحيلُ فما شككتُ بأنها      نفسي من الدنيا تريد رحيلـا  
الصبرُ أجمل غير أن تلذذاً(\*)      في الحب أحرى أن يكون جميلا  
أتظنني أجدُ السبيلَ إلى العزّا      وجد الحمام إذا السيّ سبيلا

(١) الموازنة : مصدر سابق ٢٥٤/١ .

(٢) القصيدة في ديوان أبي تمام بشرح اليريزي ٦٦/٣

(\*) في الديوان : تلددا

رَدُّ الْجَمُوحِ الصَّعْبِ أَسْهَلُ مَطْلَبًا      من رَدِّ دَمْعٍ قَدْ أَصَابَ مَسِيلًا  
ذَكَرْتُكُمْ الْأَنْوَاءُ ذِكْرِي بَعْضَكُمْ      فَبَكَتْ عَلَيْكُمْ بَكْرَةٌ وَأَصِيلًا  
إِنِّي تَذَكَّرْتُ (\*) النَّوَى فَوَجَدْتُهَا      سَيْفًا عَلَى أَهْلِ الْهَوَى مَسْلُولا  
ثم عدل عن النسب فقال :

لو جاز سلطان القنوع وحكمه      في الخلق ما كان القليل قليلا  
من كان مرعى عزمه وهمومه      روض الأمان لم يزل مهزولا  
ويقول القاضي :

" فهو كما ترى يعرض عليك هذا الدياج الخسرواني ، والوشي النمنم حتى  
يقول :

لله درك أي معبر قفـرة      لا يوحش ابن البيضة الإجفـلا  
أو ماتراها ماتراها ، هـزة      تشأى العيون تعجرفا وذمـلا  
فنعص عليك تلك اللذة ، وأحدث في نشاطك فترة ، ولو لم تكن هذه الأبيات  
متناسقة مقترنة ولم يكن يجمعها قصيدة ، وتسمع في حال واحدة لكان أخفى لعيها  
وأستر لشيئها " (١) . فالقاضي يؤمن بتلاؤم القصيدة ، وجودة سبكها من خلال  
خروج الشاعر عن تحدر قصيدته ، وجمال سبكها .

وجودة السبك التي وجدنا علماءنا يركزون عليها كالجاحظ (٢) مثلا ،  
" في دقة مدلولاتها تتجاوز الأمور الجزئية في مضمون النص فكرة وعاطفة وخيالا ،  
وفي شكل النص كلمة مفردة ، وجملة وفقرة ، وبناء عاما ، وتستقبل العمل الأدبي  
وحدة متكاملة ، ذلك لأن كلمة " السبك " لغة واصطلاحاً تدل على عملية بنيوية ،

(\*) في الديوان : تأملت ،

(١) الوساطة : مصدر سابق ص ٢٢-٢٣ بتصرف . وقال الخطيب التبريزي في خروج الشاعر هذا :

" خرج الى صفة الناقة بغير ذريعة إلى الخروج ، ديوان الشاعر بشرحه ٦٨/٣ .

(٢) أنظر الحيوان : مصدر سابق ١٣١/٣-١٣٢ .

تجمع بين التفاريق من المواد ، وتمزج فيما بينها في خلق عضوي متحد ، وتستعين هاهنا بكلمة ، الجودة ، فتؤكد أن ثمرتها ترتفع فوق الإرتجال والعفوية ، وتتمثل في دقة ومهارة " (١) .

ثم إن القاضي الجرجاني يعيب ذلك الذي يحتشد في قصائده لسلامة الوزن وإقامة الاعراب والبحث عن التجنيس والترصيع والطباق " ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب ، واضطراب النظم ، وسوء التأليف ، وهلهلة النسيج " (٢) . وهلهلة النسيج ليست إلا نقيضا لما قلناه سابقا عن جودة السبك .

و الباقلاني في كتابه " اعجاز القرآن " يحلل قصائد كاملة ، لاثبات تفوق القرآن البياني ، ولو لم تكن نظراته نظرة شاملة للنص الأدبي ليتبدى الحكم النقدي من خلالها لعمد الباقلاني إلى الآيات المشهورة السائرة التي شهد لها الجميع ، ليتلمس تفوق القرآن الكريم من خلالها ، ولكنه عمد إلى قصيدتين من عيون الشعر العربي ، وأخذ في تتبع أبياتها بالشرح والنقد المصيب ، والمتجني في بعض الأحيان .  
نجدته مثلا يعيب البحرزي في قوله : (٣)

ماذا عليك من انتظارٍ متيمٍ      بل ما يضرك وقفٌ في منزل  
إن سبيلَ عَيٍّ عن الجواب فلم يُطَق      رجعا ، فكيف يكون إن لم يُسأل

(١) بناء الصورة الفنية في البيان العربي .: مرجع سابق ص ٢٧ .

(٢) الوساطة : مصدر سابق ص ٤١٣ .

(٣) ديوان البحرزي :، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي ، ١٩٦٤م. ١٧٤٣/٣

فأثنى الباقلاني على " حسن البيتين وظرفهما ورشاقتهما ولطفهما ...إلا أن البيت الأول منقطع عن الكلام المتقدم ضرباً من الانقطاع ، لأنه لم يجر لمشافهة العاذل ذكر ؟ وإنما جرى ذكر العذال على وجه لا يتصل هذا البيت به ولا يلائمه" (١) .

كما يذكر في القصيدة ذاتها (٢) :

وأغرَّ في الزمنِ البهيمَ محجَّلٍ      قد رُحِّتْ منه على أغرَّ محجل  
كأهيكَلِ المبنَى إلا أنَّه      في الحسنِ جاء كصورةٍ في هيكل

ويقول : فالبيت الأول لم يتفق له فيه خروج حسن ، بل هو مقطوع عما سلف من الكلام ، وعامة خروجه نحو هذا ، وهو غير بارع في هذا الباب ، وهذا مذموم معيب. (٣)

ويقول في مكان آخر : " ... وقد بينا أن مراعاة الفواتح والخواتم ، والمطالع ، والمقاطع ، والفصل والوصل بعد صحة الكلام ، ووجود الفصاحة فيه ، مما لا بد منه ، وأن الإخلال بذلك يخل بالنظم ، ويذهب رونقه ، ويحيل بهجته ، ويأخذ ماءه وبهاءه . " (٤) .

---

(١) اعجاز القرآن : لأبي بكر الباقلاني ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ط ٣ ، القاهرة ، ١٣٧٤هـ / ١٩٥٤م . ص ٢٢٤ .

(٢) ديوان البحري : مصدر سابق ٣ / ١٧٤٤ .

(٣) إعجاز القرآن للباقلاني : مصدر سابق : ص ٢٢٧ .

(٤) نفس المصدر : ص ٢٤١ .

ونجده أيضا يظهر تخليط امرئ القيس " في رأيه " في معلقته وتناقضه مع ما قدم ، حيث وجد الباقلاني إن الشاعر قد قدم الكثير من الأبيات في معلقته يظهر فيها عدم جلده ويظهر بكاءه على فقد محبوبته ، ثم وجده بعد عدة أبيات يقول :

أَفَاطَمُ مَهْلًا بَعْضُ هَذَا التَّدَلُّ

وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَزْمَعْتُ صِرْمِي فَأَجْمَلِي

أَغْرَكَ مِنِّي أَنْ حَبَّكَ قَاتَلِي

وَأَنْتَكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَقْـفَعُ

فعلق الباقلاني على البيت الثاني قائلا إن الشاعر إن أراد أن يظهر " التجلد . فهذا خلاف ما أظهر من نفسه فيما تقدم من الأبيات من الحب والبكاء على الأحبة فقد دخل في وجه آخر من المناقضة والإحاطة في الكلام " .<sup>(١)</sup> فلم تغب عنه القصيدة ، ورصد تناقض الشاعر - في رأيه - من خلال الرجوع إلى الأبيات السابقة.

وليس همنا الانتصار لنقد الباقلاني لهذه النصوص أو الرد عليه <sup>(٢)</sup> . إنما نشير بهذه النقول إلى أن النظرة الشاملة في التحليل عند البلاغيين لم تكن غائبة عنهم وهم يحللون النصوص الأدبية ، فالإنقطاع ، ومراعاة حسن التخلص ، ومراعاة الفصل و الوصل ، كلها تتأتى للناقد من خلال النظر في بناء النص الأدبي بكامله.

---

(١) اعجاز القرآن : مصدر سابق ، ص ١٦٨-١٦٩ .

(٢) انظر بعض الردود على تحليلات الباقلاني في كتاب الاعجاز البلاغي دراسة تحليلية لآراء أهل

العلم وما بعده ، محمد أبو موسى - الطبعة الأولى - ١٤٠٥ هـ . ص ٣٢٨

تكامل النظرة الى النص الأدبي عند الامام عبدالقاهر :

طوفنا فيما سبق مع بعض العلماء الذين عرضوا لمباحث البلاغة ووجدنا مايدعم رأينا في أن النظرة الشاملة للنص الأدبي غير غائبة عن عقول هؤلاء العلماء، وأنهم كانوا يعرضون شواهدهم من خلال صورة كاملة أو يحللون نصوصا كاملة ، أو يتابعون النص الأدبي ليرصدوا مقدار توفيق الأديب أو الشاعر خصوصا في تصاعد بنائه الفني وعدم تضاد النظرة الفنية داخل النص الأدبي ذاته .

ولما جاء الإمام عبدالقاهر كانت تحدوه رغبة عارمة في تثبيت نظرية النظم التي كان لها إرهاصات سابقة ، والتي أصبحت على يديه من المعالم الأساسية في البلاغة العربية .

وهذه النظرية " قضت على ثنائية اللفظ والمعنى التي كانت سائدة لدى النقاد العرب الذين سبقوه " (١) . ونظرية النظم - في رأينا - من الشمول بحيث لاتغفل جزئيات النص الأدبي ، بل تنطلق من هذه الجزئيات لتضع اليد على حسن استثمار الشاعر لامكانيات اللغة .

وإن فهم المحدثون أن الامام ينطلق في بحثه هذا من البيت الواحد ، أو بعض العبارات الأدبية التامة المعنى ، فإنه لاتعارض بين هذه النظرة ، وبين شمول نظرية النظم في دراسة النص الأدبي ، لأن هدف علمائنا النبيل هو زرع هذه المباحث البلاغية في أذهان النشء للمحافظة على دلالات اللغة، ودلالات تراكيبها ، والقضاء بذلك على شيوع القوضى الدلالية ، أو العجز عن الإيصال .

---

(١) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، د. محمد زكي العشماوي ، ط. الثالثة ، ١٩٧٨ م .

وذلك - كما أسلفنا - فحوى اهتمام علمائنا القدماء بالمباحث البلاغية ، لأنهم عرفوا قدرها في بيان الإعجاز القرآني ، وكذا في دراسة النصوص الأدبية ، ذلك أن " منهج القدماء في التحليل البلاغي يقوم على الإدراك الواعي للفروق بين أحوال التركيب " (١) .

فقد نظر الإمام في النص الأدبي نظرة لاتغفل بناءه العام وإن كانت تنطلق من جزئيات ذلك البناء ، فهو يشبه الفن القولي بالفنون الجميلة أو الفنون التشكيلية في عصرنا الحاضر حيث يقول : " واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه ، والحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق ، وينضم بعضها إلى بعض ، حتى تكثر في العين ، فأنت لذلك لاتكبر شأن صاحبه ، ولاتقتضي له بالحدق والأستاذية وسعة الذرع ، وشدة المنة حتى تستوفي القطعة ، وتأتي على عدة أبيات " (٢) .

" وجه التشابه الذي يريده الإمام - عبدالقاهر بين الفن القولي ، والفنون الجميلة هو التماسك ، والتناسق ، وخدمة كل جزئية للإطار العام ويتحقق ذلك في الفن القولي بأن يكون أوله ممهدا لوسطه ، ووسطه ملائما لآخره ، وبأن تكون كل جزئية في مكانها المناسب من التعبير : تقديمًا أو توسطًا أو تأخيرًا ، وحتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك ، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح ، ولا يمكن هذا التناسق أن تحققه الألفاظ أو الحروف ... وإنما يكون ذلك بمراعاة المعاني النحوية بين الكلمات ... ومراعاة هذه الدقائق في الصياغة أيضا اسهام في تحقيق معنى النظم في التراكيب " (٣) .

(١) دلالات التراكيب . محمد أبو موسى ، الطبعة الثانية ، ١٤٠٨ هـ . ص ٢٣

(٢) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ص ٨٨ .

(٣) دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة . د. احمد دويش . ص ٣٤ ، ٣٥ .

فالإمام كانت نظرتة متكاملة ينظر من خلالها إلى النص كاملا ثم يقوم بالوقوف على الجزئيات مفصلا ، ليتحقق بذلك المنهج السليم في التحليل الأدبي ، وتكوين صورة متناسقة ، تعتمد الإطار الكلي ومافيه من جزئيات ، وذلك لإبراز مواطن الجمال في النص الأدبي ، ومن ثم يسهل الحكم عليه . يقول الامام : " وقد أجمع الجميع على أن " الكناية " أبلغ من الافصاح و " التعريض " أوقع من التصريح ، وأن للاستعارة مزية ، وفضلا ، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة ، إلا أن ذلك - وإن كان معلوما على الجملة - فإنه لا تطمئن نفس العاقل في كل ما يطلب العلم به حتى يبلغ فيه غايته ، وحتى يغفل الفكر إلى زواياه ، وحتى لا يبقى عليه موضع شبهة ، ومكان مسألة " (١) . حيث نرى في هذا النص ما يمكن أن نذهب به إلى وضع بعض المعايير التي يحكم بها بجودة النص أو عدمها ، فتغفل الفكر لا يمكن إلا من خلال النظر في جزئيات هذا النص والوقوف أمام هذه الجزئيات - كما أسلفنا - هو الطريق السليم الذي يسهل التحليل الأدبي لبناء النص كله . ف " النقد هو فن دراسة النصوص الأدبية والتمييز بين الأساليب المختلفة ، وهو لا يمكن أن يكون إلا موضعيا ، فهو ازاء كل لفظة يضع الإشكال ويحله " (٢) .

ويقول الإمام عبدالقاهر موضحا ذلك " واعلم أنك لا تشفى العلة ، ولا تنتهي إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملا إلى العلم به مفصلا ، وحتى لا يقنعك إلا النظر في زواياه والتغفل في مكانه ، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه " (٣) .

ومن خلال هذا تتبع نصل إلى الأسلوب "على أن يكون واضحا ان نظم

---

(١) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ص ٧٠ .

(٢) في الميزان الجديد . د. محمد مندور . ط: دار نهضة مصر ، ص ١٥٦ .

(٣) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ص ٢٦٠ .



الأسلوب لا يتحقق إلا من خلال أداء المعنى النفسي المراد ، وهذا المعنى لا يؤدي -  
بداهة إلا من خلال تركيب أسلوبى مفيد ، سواء تحقق على مستوى الجملة ، أو  
مستوى الجمل المتألقة " (١) .

وحين نجد الإمام يتحدث عن العلاقات بين الجمل ، ويذكر الجملة الشرطية  
وهو في معرض حديثه عن التشبيه الحاصل بين جملتين ، أو من عدة جمل يقول : " ...  
ووزان هذا ( أي التشبيه الذي يحتاج لعدة جمل ) أن الشرط والجزاء جملتان ، ولكننا  
نقول : إن حكمهما حكم جملة واحدة ، من حيث دخل في الكلام معنى يربط  
إحدهما بالأخرى حتى صارت الجملة لذلك بمنزلة الاسم المفرد من امتناع أن تحصل  
به الفائدة " (٢) . فإن ذلك لا يعد ابتساراً في النظر إلى النص ، لأن معنى من المعاني  
يتوقف عند تمام جملة الجزاء ، " وأي تعبير مشكل من لفظين فما فوق لا يخلو من بعد  
انفعالي " (٣) حيث ينفعل المتكلم ويقف على معنى ما ، ثم ينفعل المتلقى حيال ذلك  
سلبا أو إيجابا .

وهذه النظرة التي نظرها الإمام في تنظيراته السابقة ، نجد لها كثير من  
الشواهد التحليلية القائمة عليها ، بل إن نظرية النظم " التي اشتهر بها الإمام تتناول  
العمل الأدبي منطلقة من جزئياته .

---

(١) دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة : مرجع سابق ، ص ٦٥ .

(٢) أسرار البلاغة : مصدر سابق ص ٩٨ .

(٣) البلاغة في البلاغة العربية : مرجع سابق ص ٣٩ .

انظر كيف طبق الإمام نظريته في النظم في تحليل أبيات منسوبة لكثير عزة<sup>(١)</sup>

وهي :

ولما قضينا من منى كل حاجةٍ      ومسح بالأركان من هو مسح  
وشدّت على هذب المهاري رحالنا      ولم ينظر الغادي الذي هو رائح  
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا      وسالت بأعناق المطي الأباطح  
وجد الإمام أن هذه الأبيات قد جانب الصواب حكم بعض النقاد عليها  
ومنهم ابن قتيبة<sup>(٢)</sup> وابن طباطبا<sup>(٣)</sup> فأخذ الإمام عبدالقاهر يحللها مطبقا عليها نظرية  
النظم ، فاستطاع أن يظهر مافيها من عناصر الجمال الابداعي في التركيب ، يقول  
محللا : "... ثم أنظر هل تجد لاستحسانهم ، وحدهم ، وثنائهم ، ومدحهم ، منصرفا  
إلا إلى استعارة وقعت موقعها ، وأصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان  
حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع .. وذلك أن أول مايتلقاك  
من محاسن هذا الشعر أنه قال : ولما قضينا من منى كل حاجة ، فعبر عن قضاء  
المناسك بأجمعها ، والخروج من فروضها وسننها من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ  
، وهو طريق العموم ، ثم نبه بقوله : " ومسح بالأركان من هو مسح " على طواف  
الوداع الذي هو آخر الأمر ... ثم قال : " أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا " ،  
فوصل بذكر مسح الأركان ماويله من زم الركاب ، وركوب الركبان ، ثم دل  
بلفظة "الأطراف " على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر من التصرف في

(١) الأبيات تنسب لكثير عزة ، وليزيد بن الطثرية ، ولعقبه بن كعب بن زهير بن أبي سلمى ، انظر

أسرار البلاغة للإمام عبدالقاهر ص ٢١ .

(٢) الشعر والشعراء لابن قتيبة ، ت : احمد محمد شاكر ١٣٦٤ هـ . ص ٦٧

(٣) عيار الشعر لابن طباطبا : مصدر سابق ص ١٢٠ .

فنون القول وشجون الحديث ... وأنبا بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ... ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة، ... وأفاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحي والتبسيه : فصرح أولا بما أوما إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ... وأخبر بعد بسرعة السير ووطاءة الظهر ... وكان في ذلك مايؤكد ما قبله ، لأن الظهور إذا كانت وطينة ، وكان سيرها السير السهل السريع زاد ذلك في نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا .. " (١) الخ.

هذا التحليل - الذي آثرنا أن نثبت أكثره - يوصي إلى طريقة مميزة ، تنتهجها البلاغة العربية من خلال النظر المتقصي في النص الأدبي ، وبهذه الطريقة تحول الحكم النقدي من هجنة هذه الأبيات عند ابن قتيبة، وابن طباطبا ، إلى أبيات تحمل جودة الصياغة ، المفضية إلى جودة المعاني وترابطها.

أعد قراءة قول الإمام " وكان في ذلك مايؤكد ما قبله " فتلك إشارة صريحة إلى أن الإمام حلل هذه الأبيات من خلال شيوع خاطر جيش يسري في أوصالها، إنه خاطر النشاط، بل وفرة النشاط والنشوة ، يقول أحد المحدثين عن تحليل الإمام هذه الأبيات : "... أما عبدالقاهر الجرجاني فأعجب بها إعجابا كبيرا ، وحللها تحليلا دقيقا مترابطا " (٢) .

وإذا كان الإمام قد حلل هذه الأبيات وربطها ربطا رائعا ، فإنه في مكان آخر ينظر في قطعة أدبية ، شاهده منها البيت الأخير ، ولكنه أحب أن تكون هذه القطعة على ترتيبها الذي بناه الشاعر ، ورأى أن قطع البيت الأخير منها لا يليق :

---

(١) أسرار البلاغة: مصدر سابق ص ٢٢-٢٣ بتصرف .

(٢) بناء القصيدة في النقد القديم في ضوء النقد الحديث. د. يوسف حسين بكار . الطبعة الثانية ،

دِمْنُ كَانَ رِيَاضَهَا      يُكْسِنُ أَعْلَامَ الْمَطَارِفِ  
وَكَاثِمَا غَدْرَانَهُمَا      فِيهَا عُسُورٌ مِنْ مَصَاحِفِ  
وَكَاثِمَا أَنْوَارَهَا      تَهْتَرُّ فِي نَكْبَاءِ عَاصِفِ  
طَرُرُ الْوَصَائِفِ يَلْتَفِتْنَ بِهَا إِلَى طَرَرِ الْوَصَائِفِ  
وَكَاثِمَا لَمَعَ بَرُوقُهَا      فِي الْجَوِّ أَسْيَافُ الْمُثَاقِفِ

فعقب الامام قائلا : " المقصود البيت الأخير " وذلك لعكس التشبيه " ولكن البيت إذا قطع عن القطعة كان كالكعب تفرد عن الأتراب ، فيظهر فيها ذل الاغتراب والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين وأملاً بالترين منها إذا افردت عن النظائر وبدت فذة للناظر " (١) .

وهو هنا يكاد يقول بالوحدة الفنية ، التي شاع الحديث عنها عند المحدثين . وإذا كان من سبق الامام عبدالقاهر من النقاد والبلاغيين قد انتبه إلى مبحث الفصل والوصل من خلال المفردات ، ومراعاة التناسب بينها في العطف كالأمدى (٢) فإن الإمام عبدالقاهر قد سما بهذا المبحث ليجعله رابطاً بين جمل النص الأدبي ، وهو يحتاج إلى تثبيت في استخدام أحرف العطف ، يقول الإمام عن ذلك : " اعلم أن مما يقل نظر الناس فيه من أمر العطف أنه قد يؤتى بالجملة فلا تعطف على ماتليها ، ولكن تعطف على جملة بينها وبين هذه التي تعطف جملة أو جملتان ، مثال ذلك قول المتنبي : (٣)

تولوا بغتةً فكانَ بيناً      تهيني ففاجأني اغتيالاً  
فكان مسيرُ عيسهمُ ذميلاً      وسيرُ الدمعِ اثرهم انهمالاً

(١) أسرار البلاغة : مصدر سابق ص ١٨٩-١٩٠ .

(٢) الموازنة : مصدر سابق ١ / ٢٤٧ .

(٣) ديوان المتنبي بشرح البرقوقى ٣ / ٣٣٨ .

قوله : فكان مسير عيسهم " معطوف على " تولوا بغتة " دون ما يليه من قوله " ففاجأني " لأننا إن عطفناه على هذا الذي يليه أفسدنا المعنى ، من حيث أنه يدخل في معنى " كأن " وذلك يؤدي إلى أن لا يكون مسير عيسهم حقيقة ، ويكون متوهمًا ، كما كان تهييب البين كذلك " (١) . فالعطف هنا ربط بين اليتين ربطًا محكمًا .

بل إن الإمام من خلال استقراءه للبيان العربي ، يشير إشارة جديرة بالنظر مفادها البناء الكلي للنص الأدبي ، من خلال ترابط جملة ، وتحدّر معانيه : " واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ، ويشتد ارتباط ثان منها بأول ، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعًا واحدًا ، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع يمينه هنا في حال ما يضع يساره هناك " (٢) .

ولو كان هناك تعارض بين مباحث البلاغة التي احتفل بها الإمام عبدالقاهر وبين ذلك الارتباط الذي يراه في بعض النصوص لدل على ذلك .

ومن كل ماسبق نخرج بنتيجة أيديتها الشواهد والنقول السابقة ، وهي أن البلاغيين قد انطلقوا في تحليلاتهم للنصوص الأدبية من خلال نظرة عامة تضع نصب عينيها بناء النص الأدبي كله ، وكذلك في عرض بعض الشواهد منطلقين من المقطعات الشعرية والصور الكاملة .

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٢٤٤ .

(٢) نفس المصدر: ص ٩٣ .

ثم إن النظر المتقضي ، والوقوف أمام اختيارات الأديب ، وتمحيصها ، واستنباط دلالات ذلك ، هو المنهج السليم الذي يفضي بالناقد للحكم على النص الأدبي متخذاً تلك الطريقة علة للحكم والتقويم .

ثم إن ما نشاهده ، ويلحظه الآخرون من شواهد مفردة ، على المصطلح البلاغي أو الفن البلاغي ، ماهو إلا لتأكيد هذا الفن من خلال الشاهد ، خصوصاً أن مباحث البلاغة تقوم على كثير من التقسيمات التي لها دخل كبير في التحليل البلاغي للنصوص الأدبية ، فإدى ذلك إلى قطع هذه الشواهد عن سياقها ، وإقامتها شاهداً على المصطلح .

ولنا أن نظر إلى كثرة دوران بعض الشواهد من فن إلى فن لخدمة هذا الغرض ، ثم إن في ذلك زرعاً لهذه الفنون في الذائقة العربية ، ليكون هناك تواصل بين السلف والخلف ، في فهم طرائق العرب ، وبنائهم صورهم ، وخطابهم الأدبي كله ، يقول ابن رشيق : " وكلما كثرت من الشواهد في هذا الباب فإنما أريد بذلك تأسيس المتعلم ، وتجسيره على الأشياء الرائعة ، ولأريه كيف تصرف الناس في ذلك الفن وقلبوا تلك المعاني والألفاظ " (١) .

مع العلم أن سياق تلك الشواهد غير مغفل ، بدليل أننا في بعض الأحيان لانستطيع التسليم بما يقوله البلاغيون في بعض الشواهد دون الرجوع إلى سياقها

وعملهم هذا - في رأينا - إضافة لما فيه من الإختصار - دفع للقارئ لك.ي يشارك أولئك العلماء التعب ، فيرجع إلى مارجعوا إليه ، ومخضوا زبدته ، يرجع إلى

---

(١) العمدة : مصدر سابق ١ / ٦٦١ .

سياق الشواهد من القرآن أو من الشعر ، ولنا أن نتخيل حجم كسب البلاغة تلك التي نظرت ، أو تلك التي طبقت ، لو رجع كل عالم إلى سياق شواهدة .

قال الخطيب في مبحث الاستفهام وخروجه عن معناه الحقيقي : "... ثم إن هذه الألفاظ كثيرا ما تستعمل في معان غير الاستفهام بحسب ما يناسب المقام منها: الاستبطاء نحو كم دعوتك ؟ وعليه قوله تعالى : ﴿ حتى يقول الرسول والذين آمنوا معه متى نصر الله ﴾ (١) ومنها التعجب نحو قوله ﴿ مالى لا أرى الهدهد ﴾ (٢) (٣).

" ولا نستطيع أن ندرك معنى الاستبطاء في قوله تعالى : " حتى يقول الرسول ... " إلا إذا رجعنا إلى السياق الذي راجعه الخطيب وغيره ، والآية تمضي هكذا : ﴿ أم حسبتم أن تدخلوا الجنة ولما يأتكم مثل الذين خلوا من قبلكم مستهم البأساء والضراء وزلزلوا حتى يقول الرسول والذين آمنوا معه متى نصر الله .. ﴾. تفيد هذه الآية أن المؤمنين لن يدخلوا الجنة إلا بعد الابتلاء والتمحيص ، وتذكر بمثل الذين خلوا من قبلهم ، وأنهم أزعجوا أزعاجا شديدا ، ومستهم البأساء والضراء وزلزلوا حتى أن الرسول ، وهو من هو في الصبر على الشدائد - والذين آمنوا معه - أي خلاصة قومه ومحض صحبه استطالوا مدة العذاب ، واستبطأوا النصر " (٤).

وكذلك الآية الأخرى ﴿ مالى لا أرى الهدهد ﴾ لو نظرنا إليها بعيدا عن سياقها لما قلنا أن الإستفهام هنا يدل على التعجب ، وسياق الآية يلفتنا إلى ذلك

(١) سورة البقرة : آية (٢١٤).

(٢) سورة النمل : آية (٢٠).

(٣) الايضاح: مصدر سا بق ص ٢٣٤-٢٣٥.

(٤) دلالات التراكيب : مرجع سا بق ص ٢١٩ .

حيث أن النبي سليمان عليه السلام تفقد الطير - كل الطير - ثم لم يجد الهدد بينهم فقال " مالي لا أرى الهدد ؟ فتفقدته للطير ، وكون الطير تحت امرته ، جعله عليه السلام يتعجب من عدم وجود الهدد بين الطير . بل إن الخطيب نفسه يتحدث عن السياق ، وذلك في معرض ذكره لرأي عبدالقاهر الجرجاني والسكاكي أن الهمزة للتقرير في قوله تعالى : { أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمَ } <sup>(١)</sup> فذكر رأي الشيخ عبدالقاهر وهو قوله : " لم يقولوا ذلك له - عليه السلام - وهم يريدون أن يقر لهم بأن كسر الأصنام قد كان ولكن أن يقر بأنه منه كان ، وكيف وقد أشاروا له إلى الفعل في قولهم " أنت فعلت هذا ؟ وقال عليه السلام : " بل فعله كبيرهم هذا " ولو كان التقرير بالفعل لكان الجواب : فعلت ، أو لم أفعل " انتهى كلام عبدالقاهر <sup>(٢)</sup> . ثم قال الخطيب : وفيه نظر ، لجواز أن تكون الهمزة فيه على أصلها ، إذ ليس في السياق ما يدل على أنهم كانوا عالمين بأنه عليه السلام هو الذي كسر الأصنام <sup>(٣)</sup> ، وكون الهمزة على أصلها أي أن الإستفهام عن كسر الأصنام لا عن فاعل الكسر . فملاحظة السياق أوحى للخطيب القزويني بذلك .

وبعد فإن البلاغيين لا يعابون على سوق الجملة ، أو البيت الواحد تطبيقاً لقاعدة ، أو استبطاء لها ، لأن هذا هو شأن القواعد ، فمثلاً : الاستدلال على حذف المفعول في قول الشاعر : " حزنن إلى العظم " تكفي فيه هذه العبارة دون احتياج إلى ذكر البيت بتمامه هو :

وكم ذدت عني من تحامل حادث      وسورة أيام حزنن إلى العظم  
وجل القواعد اللغوية - بله - البلاغية هذا شأنها .

(١) سورة الأنبياء : آية ٦٢ .

(٢) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ص ١١٣ .

(٣) الإيضاح : مصدر سابق ص ٢٣٥ .



## المبحث الثاني

### دور علم المعاني في دراسة النص الأدبي

- تمهيد :

أحسن البلاغيون صنعا في مصنفاتهم حين قدموا الحديث عن " علم المعاني " على قسيميه : البيان والبديع ، لأن مسائل علم المعاني ، ومباحثه ماهي إلا تخطيط بارع لصياغة النماذج الأدبية الرفيعة شعرا ونثرا ، فإذا كانت البلاغة - عندهم - في أشهر تعريف لها هي : " مطابقة الكلام لمقتضى الحال " (١) ، فقد عرفوا علم المعاني تعريفا يوحى بأنه هو الذي يفى للبلاغة بحقها فقالوا : " هو علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال " (٢) .

والمقارنة بين التعريفين تكشف في وضوح العلاقة الوثيقة بين البلاغة وبين علم المعاني ، وكأن البلاغة محصورة في مسائل هذا الفن إذا روعيت - بدقة - في صناعة النموذج البليغ دون احتياج لعلمي البيان والبديع .  
تفاديا لهذا المصير فإنه يتوسع في معنى المطابقة لمقتضى الحال فيقال : إن المقام قد يقتضي استعمال التشبيه ، والمجاز ، والكناية والتمثيل ، وقد يقتضي استعمال فنون البديع المختلفة كما يقتضي الذكر أو الحذف ، والتعريف أو التنكير ،

---

(١) انظر الايضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني : ٨٠ .

(٢) نفس المصدر : ص ٨٤ .

والتقديم أو التأخير .. الخ .. إذ ليس مقبولا أن يكون دور " علم البيان " ثانويا خارجا عن دائرة البلاغة ، بما فيه من قيم تعبيرية وشعورية، أسعفت المبدعين في صنع نماذجهم وأدار النقاد - قديما وحديثا - عملهم في درس النص الأدبي وتقويمه على هدى من فنونه، وكذلك علم البديع نفسه الذي جعله صاحب المفتاح كالتابع والذيل لعلمى المعانى والبيان، حين قصر مهمته في التحسين اللفظي أو المعنوي بعد رعاية المطابقة - علم المعاني ووضوح الدلالة - علم البيان " (١) .

والواقع أن هذا الاهتمام بعلم المعاني إنما يرجع لكونه الدعامة الأولى في تكوين النص . وتأتي الاستعانة بفنون البيان والبديع بعد تطبيق المناهج التي سنها علم المعاني لنظم العبارة ، وتنسيقها .

أما ارتباط علوم البلاغة في النموذج الرفيع فهو من حيث الواقع ارتباط عضوي ، شديد التماسك ، لا يغني شيء منه عن شيء إذا اقتضاه المقام . وقد اقتضت وظيفة " علم المعاني " أن يكون الخطوة الأولى في صنع النموذج البديع ، أو ما يقرب منه .

وهذه وقفات لاندعي فيها الإحاطة بهذا العلم ، ولاندعي كذلك الإحاطة بتحليلات كل عالم من خلال هذا العلم . بل سنقف مع ناقلين كبيرين استثمرا بعض فنون علم المعاني ، ونظرا في النصوص الأدبية محللين ومقومين من خلال هذا العلم . وهما : الامام عبدالقاهر ، وابن الأثير .

الإمام عبدالقاهر :

احتلت مسائل علم المعاني في جهود الإمام عبدالقاهر منزلة رفيعة حين بنى عليه نظريته في " النظم " وقدم مثلاً مدروسة من مسائله في كتابه " دلائل الاعجاز " كالتقديم والتأخير (١٠٦) والذكر والحذف (١٤٦) والتعريف والتكثير (١٧٧) والفصل والوصل (٢٢٢) <sup>(١)</sup> . وطبق هذه المعايير على كثير من الشواهد من القرآن الكريم ، ومن غيره ، وبذلك وسع من مفهوم البلاغة ، فليست هي صوراً جزئية : تشبيهاً ، واستعارة ومجازاً عقلياً ، وكناية ، وتمثيلاً ، ولا هي كذلك مجرد تقديم كلمة وتأخير أخرى ، أو حذف للفظ وذكر لآخر ، بل هي توجيه ودراسة للأسلوب كله ، بما فيه من أنواع الكلم الثلاث : الاسم ، الفعل ، والحرف . فقد تناول الإمام أبياتا للشاعر ابراهيم بن العباس جاء فيها :

فلو إذ نبا دهرٌ وأنكرَ صاحبٌ	وسُلطَ أعداءٌ وغابَ نصير
تكونُ عن الأهوازِ داري بنجوةٍ	ولكنْ مقاديرٌ جرتْ وأمور
وإني لأرجو بعد هذا محمداً	لأفضل مايرجى أخ ووزير

ثم أخذ يبين مافيهما من حسن وجمال فقال : " فإنك ترى ماترى من الرونق والطلاوة ، ومن الحسن والحلاوة ، ثم تتفقد السبب في ذلك ، فتجده إنما كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو ، إذ نبا ، على عامله الذي هو " تكون " وأن لم يقل : فلو تكون عن الأهواز داري بنجوه إذ نبا دهر ثم أن قال : تكون " ولم يقل " كان " ثم أن نكر الدهر ولم يقل : فلو إذ نبا

---

(١) انظر ذلك مفصلاً في دلائل الاعجاز للإمام عبدالقاهر الجرجاني .

الدهر " ثم أن ساق هذا التكثير في جميع ما أتى به من بعد ، ثم أن قال ، وأنكر صاحب " ولم يقل " وأنكرت صاحباً " لا ترى في البيتين الأولين شيئاً غير الذي عدته لك " (١) .

واضح أن الإمام عبدالقاهر قد عوّل كثيراً في استجلاء محاسن هذا المقطع على ثلاثة فنون من " علم المعاني " هي :

أ- التقديم . ب - التكثير . ج - الحذف . ثم تصرف الشاعر في الفعل " كان " . هذا وقد بقيت ملامح أخرى لم يشر إليها ، وهي من قبيل ما عني به كمبحث الفصل والوصل ، وهو ظاهر في الأبيات .

ولقد استثمر أحد النقاد المعاصرين إشارات الامام السابقة ، ووظفها في تحليل هذه المقطوعة ، يقول د. محمد مندور : " وبالإمعان في ملاحظات ناقدنا نجدها ترجع إلى مفارقات في المعاني ، وألوان النفس هي التي حددت اختيار الشاعر ، وضمنت له الجودة ، جودة العبارة عما في نفسه بدقة ، ثم تبصيرنا بالألوان النفسية لتلك المعاني ، فهو قد قدم الظرف على عامله ، قدم " إذ نبا " على " تكون " وذلك لأنه لم يتمن على أن تكون داره بنجوة على الأهواز إلا عندما نبا دهر ، وفي هذا النبو ما يحز في نفس الشاعر ، وكأنى به قد سارع إلى نقضه ، ثم هو قد اختار المضارع " تكون " على " الماضي " كان " لأن المضارع هنا يحس في دلالة معنى الحالة المستمرة المنسحبة من الماضي إلى الحاضر والمستقبل ، والشاعر ود عندما نبا الدهر لو تكون داره على الأهواز بنجوة ،

---

(١) دلائل الاعجاز : مصدر سابق ٨٦ .

تكون حتى قبل نبو الدهر - تكون وتستمر كذلك ، لأن الدهر قد أثبت نبوه تلك المره أنه قادر على الغدر في كل حين ... وإذن المفاضلة بين الماضي والمضارع ليست مفاضلة بين ألفاظ ، بل بين معان وعلى الأصح بين حالات نفسية بأكملها ، ثم إن شاعرنا قد نكر " دهر " وهو بهذا يفرد الدهر فيجعله دهرًا خاصًا به ، دهرًا غدارًا لا الدهر دهر الناس كافة ، نبا دهر ابتلاه به القضاء المحتوم ، وإذا كان تنكير الدهر ، وهو الشيء الواحد المعروف بوحده ، يفيد الأفراد ، فإن تنكير صاحب ، وأعداء ، ونصير يفيد الإطلاق ، ويشعرنا بضيق الشاعر ، فهو ينكر كل صاحب لما كان من غدر أولئك الصحاب ... " (١) .

وقد حرصنا على نقل هذا التحليل البارع بطوله لكي نلفت النظر إلى حسن استثمار مباحث البلاغة العربية ، في نقد وتحليل النصوص ، وأن المنصفين من نقادنا قد برعوا في ذلك ، فأحسنوا الأخذ ، وأحسنوا التوظيف ، مع الأخذ في الاعتبار أن هذا النقد والتحليل بلاغي صرف يدخل ضمن مباحث علم المعاني المعروفة . وعلى غرار ماتقدم من " فلو اذ نبا دهر " يذكر الامام أبياتا لابن

البواب :

أَتَيْتُكَ عَائِذَا بِكَ مِنْكَ لَمَّا ضَاقَتِ الْحَيَاةُ  
وَصِيرَنِي هَوَاكَ وَبِي لَحِينِي يُضْرَبُ الْمَثَلُ  
فَإِنْ سَلِمْتَ لَكُمْ نَفْسِي فَمَا لَأَقِيَّتُهُ جَلَلُ  
وَإِنْ قَتَلَ الْهَوَى رَجُلًا فَإِنِّي ذَلِكَ الرَّجُلُ

ثم يحيل نظر القارئ إلى حسن الإشارة والتعريف في الشطر الثاني من البيت الأخير : " انظر إلى الإشارة والتعريف في قوله " فَإِنِّي ذَلِكَ الرَّجُلُ " (٢) .

(١) في الميزان الجديد..: مرجع سابق ص ١٩١/١٩٢.

(٢) دلائل الإعجاز: مصدر سابق ص ٩١

وفي الأبيات من دقائق النظم ما لم يشر إليه الإمام .

منها تقديم " بك " على " منك " والاعتراض بالجار والمجرور، و"بي" بين العامل ، وصيرني ، والمعمول : لحيني " ثم العود إلى إتمام الكلام الذي بدأ به " وبني " فقال " يضرب المثل " مع تقديم المتعلق " وبني " على المتعلق به " يضرب المثل " ثم بناء الفعل للمجهول ، " يضرب " وحذف الفاعل ليتناول كل أحد ، ومنها إشارته الخطاب في " سلمت لكم على التكلم " لي " وهذه التصرفات هي المناسبة في الحديث مع الأحبة ، وهي من مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، ومنها شدة العناية بصدق هواه لمحبوبه فأبرز ذلك الهوى قاتلا لمن نزل به لشدة لواعج الشوق ، ثم إيقاع ذلك القتل على نفسه إشارة إلى أن هواه وحبه هو ذلك الهوى القاتل مؤكدا هذا المعنى باسمية الجملة وإن " رابطا بين هذا المصير وبين التمهيد المتقدم عليه بالفاء " فإني " .

وعندما لفت الامام أنظارنا إلى جزئية في الأبيات فلا يعني ذلك خلو المتقدم منها من جماليات يكشفها علم المعاني ، وكأن في تحليلاته السابقة واللاحقة على هذه الأبيات غناء عن التكرار .

توقف حسن الاستعارة على علم " المعاني " :

ويرينا الامام - بثاقب نظره - أن الصور البيانية كثيرا ما يتوقف حسنها على لطائف علم المعاني ، في السياق الذي ترد فيه تلك الصور ، وبخاصة " الاستعارة " وهذا ينجلي فيما يأتي :

ذكر الامام قول ابن المعتز :

وإني على اشفاق عيني من العدى لتجمع مني نظرة ثم أطرق

ثم يقول : " فترى أن هذه الطلاوة ، وهذا الظرف ، إنما هو لأن جعل النظر

"تجمّح" وليس هو لذلك ، بل لأن قال في أول البيت " وإني " حتى دخل اللام في قوله " لتجمّح " ثم قوله " مني " ثم لأن قال " نظرة " ولم يقل " النظر " مثلاً ، ثم لمكان " ثم " في " قوله " ثم أطرق " وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف ، وهي اعتراضه بين اسم " إن " وخبرها بقوله " على إشفاق عيني من العدى " .<sup>(١)</sup>

يريد الامام بذلك أن الاستعارة في " تجمّح " ليس هي بمفردها سبب الروعة في هذا البيت ، وإنما اكتسبت هذا الفضل من لطائف علم المعاني التي استظهرها الامام من النص .

ثم يعلن ذلك<sup>(٢)</sup> صراحة مستشهداً بشاهد آخر قائلاً : " وإن أردت أعجب من ذلك فيما تركت لك فانظر إلى قوله :

سالت عليه شعابُ الحيّ حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها ، وغرابتها إنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى ، بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد ملحت ، ولطفت بمعاونة ذلك ، ومؤازرته لها ، وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف ، فأزل كلا منها عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه ، فقل : " سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره " ثم انظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة ؟ وكيف تعدم أريحيّتك التي كانت ؟ وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها ؟ " (٣) .

وقف بنا الامام هنا على تصرف الشاعر في وجوه " علم المعاني " وقد أغفل الإحالة إلى صور البيان في البيت من الاستعارة التصريحية التبعية في " سالت "

(١) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ص ٩٨/٩٩ .

(٢) أي اكتساب الاستعارة الفضل من لطائف علم المعاني .

(٣) نفس المصدر : ص ٩٩ .



والاستعارة المكنية ، أو المجاز العقلي في إسناد السيلان إلى " شعاب الحى " والمجاز المرسل في " وجوه " والتشبيه في " كالدنانير " أغفل الإحالة إلى هذا كله ، وجعل مرجع الحسن إلى لطائف " علم المعاني " أو " روعة النظم " .

وكان الإمام موفقا في هذا الصنع ، ودليل ذلك أنه حين أعاد نظم البيت حافظ على ألفاظه كما هي مع بقاء الصور المجازية في التشبيه على ما كانت عليه في نظم البيت ، ورغم وجودها فإن الفرق ظاهر بين نظم الشعر ، ونظم العبارة المنثورة ، مع وجود الصور البيانية فيها ، لم يعثرها أي تغيير .

وقد طبق الامام هذا المنهج على قوله تعالى : ﴿ واشتعل الرأسُ شيباً ﴾<sup>(١)</sup>

نقتبس منه الفقرات الآتية :

" ومن دقيق ذلك وخفيّه أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى ﴿ واشتعل الرأس شيباً ﴾ لم يزدوا فيه على ذكر الاستعارة ، ولم ينسبوا الشرف إلا إليها ، ولم يروا للمزية موجبا سواها ... ، وليس الأمر على ذلك ، ولا هذا الشرف العظيم ، ولا هذه المزية الجليلة ، وهذه الروعة التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام لمجرد الاستعارة ، ولكن لأن سلك بالكلام طريق مايسند الفعل فيه إلى الشيء وهو لما هو من سببه ، فيرفع به مايسند اليه ، ويؤتى بالذي الفعل له في المعنى منصوبا بعده مبينا أن ذلك الاسناد ، وتلك النسبة إلى ذلك الأول إنما كانا من أجل هذا الثاني ، ولما بينه وبينه من الإتصال والملابسة كقولهم : طاب زيد نفسا ... وأشباه ذلك مما تجد الفعل فيه منقولا عن الشيء إلى ماذلك الشيء من سببه " <sup>(٢)</sup> .

(١) سورة مريم : آية ٤ .

(٢) دلائل الاعجاز : مصدر سابق ص ١٠٠ .

يريد الإمام أن يقرر : أن اشتعل الرأس شيئا " أبلغ بالنسبة لمقام الشكوى من " اشتعل شيب الرأس " لأن الأول يفيد أن الشيب عم الرأس كله طولا وعرضا ، وعلوا وسفلا ، أما الثاني فلا يفيد سوى ظهور الشيب في الرأس ، ثم يقول الامام : " يبين أن الشرف كان لأن سلك فيه هذا المسلك وتوخى فيه هذا المذهب أن تدع هذا الطريق فيه <sup>(١)</sup> وتأخذ اللفظ فتسندة إلى الشيب صريحا ، فتقول : اشتعل شيب الرأس ، أو الشيب في الرأس ، ثم تنظر هل تجد ذلك الحسن ، وتلك الفخامة ؟ وهل ترى الروعة التي كنت تراها ؟ " <sup>(٢)</sup> .

الاستعارة موجودة في هذين التعبيرين البديلين ، ومع ذلك لم تستطع أن تحتفظ بما كان في الصياغة القرآنية من حسن التصوير .

وقبل ذلك يعلق الامام قائلا : " إن في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته " <sup>(٣)</sup> . بل يقول رادا على من زعم أن قصر الإعجاز القرآني على النظم قد يخرج الاستعارة وضروب المجاز : " ... وليس الأمر كما ظننت ، بل ذلك يقتضي دخول الاستعارة ونظائرها فيما هو به معجز ، وذلك لأن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم ، وعنه يحدث وبه يكون " <sup>(٤)</sup> .

وهذه الطريقة البارة في التحليل ، وربط الصورة الفنية بالتعبير الأدبي لم ترق لأحد المحدثين الذي رأى في تحليل الامام السابق للآية اغفالا للجانب التصويري ، فيعلق قائلا : " وقد يدفع الأثر النحوي إلى أن يهمل عبدالقاهر الجانب التصويري ،

(١) أن تدع فاعل " يبين " في أول الفقرة .

(٢) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ص ١٠١ .

(٣) نفس المصدر ص ١٠٠ .

(٤) نفس المصدر ص ٣٩٣ .

أو التقليل من قيمته ، ونحن لانعترض على تحليل عبدالقاهر بقدر مانعترض على تحمسه لمنهج يرفض في سبيله ما كان من الممكن أن يتأزر معه ... ففي الآية (\*) ترك عبدالقاهر الحديث عن القيمة الاستعارية وانشغل بالتعريف والتكثير ..<sup>(١)</sup> .

فأولاً: الإمام عبدالقاهر في تحليله السابق للآية وللبيت الشعري في معرض إقامة براهينه على اتساع نطاق نظرية النظم .

وثانياً : هل أغفل الامام عبدالقاهر القيمة الاستعارية وهو الذي يقول مازجا بين تحليل للصورة وللنظم " فإن قلت : فما السبب في أن كان " اشتعل " إذا استعير للشيب على هذا الوجه كان له الفضل ؟ ولم بان بالمرية من الوجه الآخر(\*\*) هذه البينة ؟ فإن السبب أنه يفيد مع لمعان الشيب في الرأس - الذي هو أصل المعنى - الشمول وأنه قد شاع فيه ، وأخذه من نواحيه ، وأنه قد استغرقه ، وعم جملة حتى لم يبق من السواد شيء ، أو لم يبق منه إلا ما لا يعتد به ، وهذا ما لا يكون إذا قيل : اشتعل شيب الرأس ، أو الشيب في الرأس ... " <sup>(٢)</sup> .

ثم إن الأثر النحوي الذي يرى الناقد أن الإمام انساق إليه خرج به الإمام من الناحية الإعرابية إلى فنية التعبير ، فلا ضير أن تكشف فنيته تلك بما يخدم غرض الصورة ككل . " وما نطن أن هناك دليلاً أقوى من هذا الدليل على تلك النظرة الشاملة التي ينظر بها عبدالقاهر إلى اللغة ، فاللغة عنده وحدة لا تنفصل فيها الصورة الشعرية عن التعبير الأدبي ، بل هي جزء لا يتجزأ منه ، لا تستمد قيمتها إلا من النظم ، ولا تكتسب فضيلتها إلا من السياق ، بل إن تفسيرها وفهم معناها لا يمكن تحقيقه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته <sup>(٣)</sup> .

(١) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد. الطبعة الثانية، ص، ٢٥، ٢٤

(٢) دلائل الاعجاز :مصدر سابق ص ١٠١ .

(٣) قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث :مرجع سابق ص ٣٤٩ ،

(\*) "واشتعل الرأس شيباً" . (\*\*)الوجه الآخر : اشتعل شيب الرأس او الشيب في الرأس .

النماذج العاطلة من لطائف " علم المعاني " :

في النقول السابقة عن الإمام عبدالقاهر رأينا كيف أخذ يبصرنا بمواطن  
الحسن ، وموجباته في المنتقى من النماذج البانية الراجعة إلى حسن التصرف في  
معايير " علم المعاني " وكان الامام فيها معلما ماهرا بلا جدال .  
وفي السطور الآتية نستعرض موقف الإمام من النصوص التي أساء قائلوها في  
نظمها ، حيث لم يراعوا قوانين " علم المعاني " : في النظم والتاليف فوقعوا فيما  
لاتحمد عقباه .

بدأ الامام بقول الفرزدق المعروف :

وما مثله في الناس إلا مملكا

أبو أمه حي أبوه يقاربـه

ثم قول المتبي :<sup>(١)</sup>

ولذا اسمُ أعطية العيون جفونها

من أنها عمل السيوف عواملُ

وقوله :<sup>(٢)</sup>

الطيب أنت إذا أصابك طيبه

والماء أنت إذا اغتسلت الغاسل

---

(١) ديوان المتبي بشرح البرقوقي : مصدر سابق ٣/٣٦٩ .

(٢) نفس المصدر : ٣/٣٧٧

وقوله : (١)

وفاؤكما كالربع أشجاء طاسمهُ      بأن تسعدا والدمع أشفاهُ ساجمهُ  
وقول أبي تمام (٢) .

ثانيه في كبد السماء ولم يكن      كاثنين ثان إذ هما في الغار  
ثم قال : " وفي نظائر ذلك مما وصفوه بفساد النظم ، وعابوه من جهة سوء  
التأليف ، أن الفساد والخلل كانا من أن تعاطي الشاعر ماتعاطاه من هذا الشأن على  
غير الصواب ، وصنع في تقديم أو تأخير ، أو حذف واضمار ، أو غير ذلك مما ليس له  
أن يصنعه ، وما لا يسوغ ولا يصح على أصول هذا العلم (٣) ، وإذا ثبت أن سبب  
فساد النظم واختلاله أن لا يعمل بقوانين هذا الشأن ثبت أن سبب صحته أن يعمل  
عليها ، ثم إذا ثبت أن مستنبط صحته وفساده من هذا العلم ثبت أن الحكم كذلك  
في مزيته ، والفضيلة التي تعرض فيه ، وإذا ثبت جميع ذلك ، ثبت أن ليس هو شيئا  
غير توخي معاني هذا العلم وأحكامه فيما بين الكلم (٤) .

هذه الشواهد التي ساقها الامام - هنا - وقضى عليها بالفساد كما قضى  
عليها النقد من قبله ، جاء الإختلال والفساد - كما قال الشيخ - من أجل مخالفة  
قائليها لأسس علم المعاني ، والاعتساف في تنسيق المفردات والجمل ، وهذا ترتب  
عليه الغموض الشديد في ادراك معانيها وأغراض منشئها ، حتى أصبح البحث عنها  
كالنحت بالأظافر في كتل من الصخور . وهذا أسوأ ما يسجله النقد على هذه  
الألغاز المعماة .

(١) نفس المصدر : ٤٣/٤ ..

(٢) ديوان أبي تمام : مصدر سابق ٢٠٧/٢ .

(٣) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ص ٨٣، ٨٤ .

(٤) يريد " علم النحو " الذي بنى عليه الامام نظريته في النظم ، واضعا أسس علم المعاني في كتابه  
الدلائل .

وقد أصاب الشيخ - كل الإصابة - في ملاحظاته التي أبدأها على النماذج المتقدمة كلها ، وكان قوي الحجة ، ناصع البيان ، مرهف الاحساس والذوق .  
وأبان لنا من عدة جهات أصالة هذا العلم، ودوره في الكشف عن جماليات النص الأدبي ، وكونه أداة في يد الناقد لهذه الغاية .

### ابن الأثير :

لابن الأثير في كتابه " المثل السائر " لمحات نقدية صائبة ، وزعها على علوم البلاغة الثلاثة ، والذي يهمنا - هنا - نقده المؤسس على علم المعاني وذلك لندل على ما لعلم المعاني من دور عظيم الشأن في الكشف عن جماليات الآيات القرآنية ، والنصوص الشعرية .

فقد تحدث عن الإلتفات ، واستطاع توظيفه جماليا ، مفسرا به بعض الآيات القرآنية ، والنصوص الأدبية ، حيث يذكر قوله تعالى : ﴿ وَقَالُوا اتَّخَذَ اللَّهُ وَلَدًا ۚ لَقَدْ جِئْتُمْ شَيْئًا إِذَا ﴾ (١) ويوظف الإلتفات هنا قائلا : " وإنما قيل (لقد جئتم) وهو خطاب للحاضر بعد قوله (وقالوا) وهو خطاب للغائب لفائدة حسنة ، وهو زيادة التسجيل عليهم بالجرأة على الله ، والتعرض لسخطه ، وتنبيههم على عظم ما قالوه ، كأنه يخاطب قوما حاضرين بين يديه منكرا عليهم ، وموبخا لهم " (٢)

كما ينظر في آية أخرى من خلال هذا المبحث ، وذلك في قوله تعالى ﴿ وَمَالِيَ لَا أَعْبُدُ الَّذِي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴾ (٣) حيث يقول : " وإنما صرف الكلام عن خطاب نفسه إلى خطابهم لأنه أبرز الكلام في معرض المناصحة ، وهو يريد مناصحتهم ، ليتلطف بهم ، ويداريهم ؛ لأن ذلك أدخل في إحاض النصح حيث لا يريد لهم إلا ما يريد لنفسه " (٤)

(١) سورة مريم آية ٨٩

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، لابن الأثير ، ت/ محمد محي الدين عبد الحميد ، ط ١٤١١ هـ ، ص ٥/٢

(٣) سورة يس آية ٢٢

٢٢ (٤) المثل السائر : مصدر سابق ٧/٢

وقد يكون فى الآفة مغزى آخر يدعم رأى ابن الأثرى؁ وهو تبيهم إلى مصائرهم ليهز دواخلهم هذا خفيفا يتناسب مع المناصحة التى قال بها ابن الأثرى .  
وبهذه الطريقة أخذ ابن الأثرى يوظف هذا الفن البلاغى؁ ويستخرج من خلال صوره فنيات وجماليات الآى القرآنى؁ وكذا بعض النصوص الشعرية (١)

- المعاطلة المعنوية :

كما قسم ابن الأثرى المعاطلة قسمين : لفظى ومعنوى وذكر من القسم المعنوى قول الشاعر :

فقد والشك بين لى عناء بوشك فراقهم صرد<sup>(٢)</sup> يصيح

ونقده قائلا : " فإنه قدم قوله " بوشك فراقهم " - وهو معمول " يصيح "

ويصح " صفة لصرد - على " صرد " وذلك قبيح " (٢) .

أصل هذا الكلام أن يكون : فقد بين لى عناء صرد يصيح بوشك فراقهم والشك " والتقديم والتأخير الذى أشار إليه ابن الأثرى؁ وترتب عليه غموض المعنى مع الإخلال بالنظم؁ من جنس العيوب التى عدها البلاغيون فى علم المعاني مما يسلب معنى الفصاحة عن الكلام؁ وهم يسمونه " التعقيد اللفظى " .

---

(١) أنظر المصدر السابق ٧؁ ٦/٢

(٢) المصدر السابق : ٤١/٢

(٣) صرد : طائر كانت العرب تطير من صوته وتتشاءم بصوته وشخصه .

انظر لسان العرب : ج ٣ مادة صرد .



ومن شواهد أيضا قول الشاعر :

فأصبحت بعد خطَّ بهجتها كأن قفرا رسومها قلما

وقال إن الأصل في هذا البيت : فأصبحت بعد بهجتها قفرا كأن قلما خط رسومها (١) . فقد فصل الشاعر بين المضاف ( بعد ) والمضاف إليه ( بهجتها ) " بأجنبي - خط - كما فصل بين - بهجتها - وبين قفرا - وهو خبر " أصبحت - بأجنبي - كأن - وقدم " خط " وهو فعل على معموله " رسومها - وفصل بين كأن، واسمها " قلما بأجنبي ، قفرا " الخ.

وهذا إخلال شنيع بنظم الكلام ، وهو من التعقيد اللفظي الشديد عند علماء المعاني . وليس هؤلاء الشعراء شفيح أو عذر يبيح لهم هذا الانحراف القبيح . واختلال النظم بسبب التقديم والتأخير والفصل بين الألفاظ بما هو أجنبي عنها ، شغل جانب كبير من ملاحظات النقاد ، وكثرت مأخذهم على الشعراء من هذا المسلك ، وكان البلاغيون من أسبق أهل العلم إلى التنبيه على خطره ، وجنابته على العمل الأدبي .

---

(١) المثل السائر: مصدر سابق : ٤١/٢ .

### الإطناب :

التقسيم الثلاثي الذي ذهب إليه علماء المعاني ، الإيجاز والإطناب ،  
والمساواة ، مقاييس جمالية ، تعم الأسلوب كله بحسب المقامات المقتضية لكل منها .  
وابن الأثير ناقد طويل الباع في الدرس البلاغي النقدي ، كثير ضرب الأمثلة  
مع التعقيب باستظهار مواطن الجمال ، أو القبح في المادة المدروسة .

فمن صور الإطناب التي ذكرها ما سماه : ما يوجد في الجملة الواحدة من  
الكلام ، وقسمه قسمين : نوع منه حقيقة ، ونوع منه مجاز <sup>(١)</sup> .

وزاوج في التمثيل له من القرآن الكريم ، ومن الشعر . ومن ذلك قوله  
تعالى : ﴿ ما جعل الله لرجل من قلبين في جوفه وما جعل أزواجكم اللائي  
تظاهرون منهن أمهاتكم ، وما جعل أدعياءكم أبناءكم ، ذلكم قولكم  
بأفواهكم ، والله يقول الحق وهو يهدي السبيل ﴾ <sup>(٢)</sup> .

وقال معقبا : " ألا ترى أن مساق الكلام : أن الانسان يقول لزوجته :  
أنت علي كظهر أمي ، ويقول للمملوكه : يا بني ، فضرب الله لذلك مثالا ، فقال :  
كيف تكون الزوجة أما ؟ وكيف يكون المملوك ابنا ؟ والجمع بين الزوجة والامومة ،  
وبين العبودية والبنوة في حالة واحدة كالجمع بين القلبين في الجوف ، وهذا تعظيم لما  
قالوه ، وانكار له ، ولما كان الكلام في حال الانكار أتى بذكر الجوف وإلا فقد علم  
أن القلب لا يكون إلا في الجوف ، والتمثيل يصح بقوله : ما جعل الله لرجل من قلبين  
وهو تام ، لكن في ذكر الجوف فائدة وهي ما أشرنا إليها - يعني شدة الانكار -  
ومنها أيضا زيادة تصوير للمعنى المقصود ، لأنه إذا سمع ————— المخاطب به صور

(١) المثل السائر : مصدر سا بق ١٢١/٢ .

(٢) الاحزاب : الآية ٤ .

لنفسه - يعني تخيل - جوفاً يشتمل على قلبين ، فكان ذلك أسرع إلى انكاره<sup>(١)</sup> .  
ففي جوفه ، اطناب أحسن ابن الاثير في فهم معناه ، وهو كما ذهب له فائدتان :  
أ- التخيل باستحضار الجوف في ذهن المخاطب .

ب - كونه ادعى للانكار وأسرع .

وعلى نفس المعنى استشهد بقوله تعالى : ﴿ من فوقهم ﴾ في الآية الكريمة ﴿ فخر عليهم السقف من فوقهم ﴾<sup>(٢)</sup> فإن خرب السقف لا يكون إلا من فوق ، فلو اكفى بقوله : فخر عليه السقف " لكفى ثم جئ بـ " من فوقهم " لأن المقام - كما قال المؤلف - مقام تخويف وترهيب فأوحت هذه العبارة " من فوقهم " بالخرير من عل وتمثيل هذا المعنى في وجدان السامع ليكون ادعى لاثارة مشاعر الشفقة والخوف<sup>(٣)</sup> .  
وهاتان الزيادتان في الآيتين من صور اطناب من الكلام ، ويسميه البلاغيون " التميم " <sup>(٤)</sup> .

ثم مثل لما جاء منه على سبيل المجاز بقوله تعالى : ﴿ فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ ، وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبَ الَّتِي فِي الصُّدُورِ ﴾<sup>(٥)</sup> .

وعقب على ذلك قائلاً : " فائدة ذكر الصدور ههنا أنه قد تعورف ، وعلم أن العمى على الحقيقة مكانه البصر ، ... واستعماله في القلب تشبيه ، ومثل : فلما أريد اثبات ماهو خلاف المتعارف من نسبة العمى إلى القلوب حقيقة ، ونفيه عن الأبصار ، احتاج هذا الأمر إلى زيادة تصوير وتعريف ، ليتقرر أن مكان العمى إنما هو

(١) المثل السائر : مصدر سا بق ٢ / ١٢٢ .

(٢) النحل : (٢٦) .

(٣) انظر المثل السائر ١٢٢/٢ .

(٤) انظر مثلاً الايضاح : مصدر سا بق ص ٣١٣ .

(٥) سورة الحج : (٤٦) .

القلوب لا الأبصار . (١) .

ولا يقصد المؤلف من المجاز هنا أن الزيادة المسماة اطنابا جاءت عبارتها مجازا، بل يقصد أن الزيادة جاءت تأكيدا لعبارة مجازية ، وهي عمى القلوب ، هذا تحرير القول فيما ساقه المؤلف على وجه الاجمال .

الإطناب في الجمل :

تمثيل المؤلف فيما تقدم عن الإطناب في غير الجمل كما نص هو ، أما الإطناب في الجمل فقد ذكر له أمثلة تتم عن ذكاء في تعمق النص الأدبي كقول أبي تمام في مصرع الحسن بن وهب (\*) :

قطعت أليّ الزابيين هباته      والثالث مأمول (\*\*) السحاب المسبل  
من منة مشهورة ، وصنيعة      بكر ، واحسان أغر محجل (٢)  
فقد ذكر الشاعر - هنا - ثلاث كلمات هما في الأصل بمعنى واحد ، وهي : المنه ، والصنيعة ، والاحسان ، وهذا اطناب معيب من الشاعر ، بيد أن ابن الاثير استعان بكلام الشاعر على نفي هذا العيب ، بل وأثبت له المزية والفضل فقال : " فقلوله منه مشهورة ، وصنيعة بكر ، واحسان أغر محجل تداخلت معانيه ، اذ المنة والصنيعة والاحسان متقارب بعضه من بعض وليس ذلك بتكرير ... ولكنه وصف كل واحدة من هذه الثلاث بصفة أخرجتها عن حكم التكرير ، فقال : منة مشهورة ،

---

(١) المثل السائر : مصدر سابق ، ١٢٤/٢ ، (٢) ديوان أبي تمام : مصدر سابق ٣/ ٣٥

الزابيين : اسم يقع على موضعين متصلين ، و متقاربين .

الثالث : من قولهم : الث السحاب اذا دام مطره .

(\*) الحسن بن وهب بن سعيد ... الحارثي ، كاتب من الشعراء ، كان معاصرا لأبي تمام ، وكان

وجيها ، استكتبه الخلفاء ، توفي نحو ٢٥٠ هـ / الاعلام ٢٢٦/٢ .

(\*\*) في الديوان : مأمور : اما أن يكون أمره الله بالمطر ، من الأمر والآخر أن يكون من قولهم : مهرة مأمورة

أي كثيرة الولد مباركة . انظر ديوانه ٣/ ٣٥ .

فوصفها بالاشتهار لعظم شأنها ، وصنعة بكر ، فوصفها بالبكارة ، أي أنها لم يؤت بمثلها من قبل " وإحسان أغر محجل " فوصفه بالغرة والتحجيل ، أي هو ذو محاسن متعددة فلما وصف هذه المعاني المتداخلة التي تدل على شيء واحد بأوصاف متباينة صار ذلك اطنابا ، ولم يكن تكريرا ، ولم أجد من ضروب الاطناب أحسن من هذا الموضع ولا ألطف " (١) .

وعن نوع آخر من الإطناب دعاه " ذكر المعنى تاما لا يحتاج إلى زيادة ، ثم يضرب له مثلا من التشبيه :

ذات حسن لو استزادت من الحسن — إليه لما أصابت مزيدا  
فهي كالشمس بهجة والقضيب اللدن قدا ، والريم طرفا وجيدا  
ثم قال : " ألا ترى أن الأول كاف عن بلوغ الغاية في الحسن ، لأنه لما قال :  
لو استزادت لما أصابت مزيدا " دخل تحته كل شيء من الأشياء الحسنة ، إلا أن  
للتشبيه مزية أخرى تفيد السامع تصويرا وتخيل لا يحصل له من الأول ، وهذا  
الضرب من أحسن ما يجيء من باب الإطناب " (٢) .

وفي هذا النوع من الكلام سر بلاغي لم يذكره المؤلف ، وكان منه على طرف  
الشمام ، وهو أن الشاعر بادر إلى افادة السامع معنى لم يترقبه لتمام المعنى في البيت  
الأول ، فلما ساق تلك التشبيهات الطريفة استأنف جديدا مع قنوع النفس بما  
وقفت عليه أولا ، وهذا مما يبهج النفس ويسعدها .

---

(١) المثل السائر : مصدر سابق ١٢٥/٢ .

(٢) نفس المصدر : ١٢٧/٢ .

تعقيب :

وبعد فقد وظف ابن الأثير قوانين علم المعاني في كل الشواهد التي تقدمت ، وكانت النتيجة التي لامحيد عنها لكل ما ذكره أن مراعاة توجيهات " علم المعاني " عنصر ذو شأن في اكساب العمل الأدبي صفة الحسن والقبول ، وأن اهمالها يورث الكلام الرداءة والفتاثة ، وأن هذه المباحث تكشف من خلال تعمقها في النص الأدبي والوقوف على خبيئاته عن جماليات العمل الأدبي وتقيم الحكم النقدي عليه . وهذا ما وجدناه عند ابن الأثير ، وقبله الامام عبدالقاهر في كتابه " دلائل الاعجاز " نموذج فذ في هذا المجال النقدي الجمالي وبكل المقاييس .

### المبحث الثالث

#### دور علم البيان في دراسة الصورة البيانية

قلنا سابقا إن البلاغيين أحسنوا صنعا عندما قدموا في مصنفاتهم الحديث عن " علم المعاني " على علمي " البيان والبديع " وأرجعنا ذلك إلى أن مسائل هذا العلم ومباحثه ماهي إلا تخطيط بارع لصياغة النماذج الأدبية الرفيعة، ثم للكشف عنها جماليا من خلاله . وأن هذه المباحث متغلغلة في الخطاب الأدبي كله ، يقول السكاكي في بدء تحليله لآية ﴿ وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءُ أَقْلَعِي... ﴾<sup>(١)</sup> : ( أما النظر فيها من حيث علم المعاني ، وهو النظر في فائدة كل كلمة منها ، وجهة كل تقديم وتأخير فيما بين جملها...<sup>(٢)</sup> فهذا دور علم المعاني ، كما بينه العلماء .

" ويأتي علم البيان فيكشف لنا الغطاء عن أمر آخر غير النظم ، وغير خصائص التراكيب ، وغير الفوارق بين طاقات التعبير ، وذلك الأمر ... هو الخصائص الكامنة في صور البيان وأسرار التأثير فيه " <sup>(٣)</sup> .

وقد احتفل البلاغيون والنقاد بهذه المباحث التي استقرت في البلاغة العربية تحت مبحث التشبيه والجاز بأنواعه والكناية والتمثيل ، وأوسعوها دراسة وتحليلا ، حتى ظهرت للعيان ، واستطاعوا أن يُقَعِّدُوا لها من خلال ضوابط دقيقة استنبطوها من النصوص الأدبية والآيات القرآنية ، وأصبحت هذه الضوابط معينة للمبدع والناقد ، كاشفة عن بناء الخطاب الأدبي .

(١) سورة هود : آية ٤٤ .

(٢) مفتاح العلوم : مصدر سابق ص ٤١٩ .

(٣) النقد والدراسة الأدبية ، د. حلمي مرزوق ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م . ص ٩٢

"ولاشك أن البليغ الذي يوفق لأن يضع أسلوبه على هدى من توجيهات البلاغة والفصاحة موضع إعجاب كبير عند العالمين بجودة الأسلوب ، وأثره القوي في النفس " (١) .

والناقد يستطيع بهذه الضوابط أن يكشف مواطن الجمال أو القبح في النصوص الأدبية ممثلة في الصورة الفنية ، كما سنلاحظ ذلك ونقف معه من خلال تطبيقات النقد ، مشعلهم في ذلك مباحث علم البيان ، وسنقف مع عدد من البلاغيين والنقاد ، الذين نظروا في النصوص الأدبية ، وحللوها ، أو حللوا الصور البلاغية فيها من خلال علم البيان ، أو من بعض مباحثه ، وقد اخترنا منهم :  
الآمدي ، القاضي الجرجاني ، ابن رشيق القيرواني ، والامام عبدالقاهر الجرجاني .

#### الآمدي - ت ٣٧٠ هـ :

يستهدي الآمدي في كتابه " الموازنة : بعلوم البلاغة لينفذ من خلالها إلى الموازنة بين النصوص الأدبية ، ويحكم عليها أولها .  
يقف أمام صورة مشهورة في البيان العربي ، وهي صورة الأثافي وتشبيهها بالحدود الملطومة ، وذلك من خلال بيتين مختلفين :

يقول المرار الفقعسي (\*) :

أثرُ الوقودِ على جوانبِها      بخدودهنَّ كأنَّه لطمُ

---

(١) خصائص التعبير في القرآن وسماته البلاغية : د. عبدالعظيم المطعني ، ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م .

١ / ص ١٨٥ .

(\*) المرار سعيد الفقعسي : هو من بني أسد ، وكان قصيرا مفرط القصر ، ضئيلا .

انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ٢ / ٦٩٩ ت . أحمد شاكر .



أخذ ذلك أبو تمام فقال : (١)

أَثَابَ كَالْخُدُودِ لَطْمَنَ حُزْنًا      وَنَوَّيْ مِثْلَمَا انْقَصَمَ السَّوَارِ

عقب على ذلك الآمدي قائلا : " أورد - أبو تمام - المعنى في مصراع وأتى في المصراع الثاني بمعنى آخر يليق به فأجاد ، إلا أن بيت المزار أشرح ، وأظهر معنى لقوله " أثر الوقود على جوانبها " فأبان المعنى الذي من أجله أشبهت الخدود الملطومة " (٢) .

فهذه نظرة في الصورتين وتفضيل لإحدهما ، لأجل قيد في الصورة الأولى ، وإن كنا لسنا في معرض تصويب الآمدي في رأيه ، أو ابداء الرأي في نقده ، إلا أننا نرى أن الآمدي لو دقق النظر قليلا - وهو الذواق - في البيتين لظهر له حسن بيت أبي تمام ، حيث تنقلب المزية التي ذكرها للصورة الأولى إلى مثلبة تهدم المعنى وتسقط به خصوصا إذا ما قورنت بصورة أبي تمام ، حيث أن المزار يقول : أثر الوقود على جوانبها " وهذا تحديد لأماكن السواد في الأثافي ، يقابله " اللطم في جوانب الخدود " وعقابلة ذلك نجد أن مالطم من الخدود إنما هو الجوانب فقط ، بينما يلاحظ أبو تمام المعنى بصورة أعمق وأشمل ، وذلك بترك تحديد الأمكنة في كلا طرفي التشبيه ، وذلك يؤدي إلى أن الخدود المحزونة كلها ملطومة ، وليس اللطم مختصا ، أو ظاهرا على جوانبها فقط ، فالحزن يتبدى من الخدود بوجه عام .

المهم أن الآمدي وازن بين الصورتين من خلال مبحث التشبيه ، وأوضح في تحليله وجه الشبه بقوله " فأبان المعنى الذي من أجله أشبهت الخدود الملطومة " .

(١) ديوان أبي تمام: مصدر سا بق ١٥٣/٢ .

(٢) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحرّي : مصدر سا بق ٦٨/١ .

ومثل هذا انتصاره لقول امرئ القيس <sup>(١)</sup> الذي عيب عليه :

لها ذنبٌ مثلُ ذيلِ العروس      تسد به فرجها من دبر

قال : " وما أرى العيب يلحق امرأ القيس في هذا لأن العروس - وإن كانت تسحب ذيلها - وكان ذنب الفرس إذا مس الأرض فهو عيب - فليس بمنكر أن يشبه الذنب به ، وإن لم يبلغ إلى أن يمس الأرض ، لأن الشيء إنما يشبه بالشيء إذا قاربه ، أو دنا من معناه ... ولأن امرأ القيس لم يقصد طول الذنب أن يشبهه بطول ذيل العروس فقط ، وإنما أراد السبوغ والكثرة والكثافة ، ألا تراه قال : " تسد به فرجها من دبر " ؟ <sup>(٢)</sup> . فالآمدي كان هاديه إلى الانتصار للشاعر لملاحظة وجه الشبه .

ومن خلال الموازنة نفسها نجد الآمدي يستحسن قول أبي تمام : <sup>(٣)</sup>

أطلَّ على طلي <sup>(\*)</sup> الآفاق حتى      كأن الأرضَ في عينيه دارُ

ويذكر في مقابلها صورة أخرى أقدم من صورة أبي تمام لمنصور النمرى يمدح الرشيد :

وعينٌ محيطٌ بالبرية طرفها      سواءٌ عليه قربها وبعيدها

ويقول : فحذا عليه ، غير أن قوله " كأن الأرض في عينيه دار " في غاية الحسن والحلاوة " (٤) .

والموازنة بين المعين تظهر لنا قوة ملاحظة الأمدي ، واستشفافه لدلوليهما

(١) ديوان امرؤ القيس : مصدر سا بق ص ١٦٤ .

(٢) الموازنة : مصدر سا بق ١ / ٣٧١-٣٧٢ .

(٣) ديوان أبي تمام : مصدر سا بق ٢ / ١٥٥ .

(٤) الموازنة : دراسة وتحقيق د. عبد الله حمد محارب ١. الطبعة الأولى ، ١٩٩٩م ٢٧/١/٣-٢٨ .

(\*) في الديوان : كلى

حيث أن الطائي يتحدث عن نفسه في الغربة ، وكيف استبدت به ، حتى تعالى نظره ، وامتطى أعناق الآفاق ، وانزوت في عينيه الأرض وكأنها دار صغيرة ، بينما الشاعر الآخر يتحدث مادحا قوة الرشيد من خلال احاطته لأمر مملكته ، واحتفال الآمدي بالتشبيه جعله يغفل الإشارة إلى حسن الاستعارة المكنية في الشطر الأول حيث جعل الشاعر للآفاق أعناقاً يطل من خلالها على الأرض .

ويبلغ الاحتفال بالصورة البيانية مداه ، عند الآمدي عندما يفضل أبا تمام على البحرزي في باب عقده لما قاله في الحسد ، وذلك من خلال احتفائه بقول أبي تمام<sup>(١)</sup> :

وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ نَشْرَ فَضِيلَةٍ	طُوِيَتْ أَتَاحَ لَهَا لِسَانُ حَسُودٍ
لَوْلَا اشْتِعَالُ النَّارِ فِيمَا جَاوَرَتْ	مَا كَانَ يُعْرَفُ طَيْبُ عَرَفِ الْعُودِ
لَوْلَا التَّخَوُّفُ لِلْعَوَاقِبِ لَمْ تَنْزَلْ	لِلْحَاسِدِ النَّعْمَى عَلَى الْمَحْسُودِ

ويقول معقبا " وهذا غاية في حسنه وحلاوته ، وصحة تمثيله ، وهو احسانه المشهور"<sup>(٢)</sup> ثم يقول في آخر الباب " قد تصرفا في هذا الباب تصرفا حسنا غير أنني أفضل أبا تمام لقوله : " وإذا أراد الله نشر فضيلة " لأنه معنى متناه في حسنه وحلاوة لفظه"<sup>(٣)</sup> .

ويتضح لنا دور الصورة البيانية في الخطاب الأدبي من خلال اجادتها ، وحسن تأتيها بصدق فني ، مع التيقظ الحذر للمشبه به ، الذي تقوم عليه الصورة ، لأنه يخطر في الذهن تاليا للمشبه ، يقف الآمدي وقفة متأنية يكشف لنا خطر هذا

(١) ديوان أبي تمام : مصدر سابق ٣٩٧/١

(٢) الموازنه : مصدر سابق ج ١/٣ / ١١٦

(٣) نفس المصدر ص ١٢١ .

الأمر حين يقول البحرّي مادحا المتوكل (\*):

ملكٌ إذا عاذَ المسيءُ بعَفْوِهِ      غَفَرَ الإِسَاءَةَ قَادِرٌ لَا يَعْجَلُ  
وعفا كما صفَحَ السحابُ ورعدَهُ      قَصِفُ ، وبارقُهُ حريقٌ مشعل

فقال الآمدي محلا " وهذا نسج في غاية الحسن ، وتثيل يروق سامعه ولكنه غير معروف ، ولا معتاد أن يشبه عفو القادر عن اساءة المسيء بامساك السحاب عن المطر... وبعد فإن صفح الممدوح إنما هو عن إيقاع المكروه ، وصفح السحاب إنما هو عن اسبال المطر وهذا تشبيه الشيء بضده (١).

نلاحظ هنا قوة ملاحظة الآمدي ، حيث وجد في الصورة تناقضا ، يحيل المعنى عن جهته ، مع الأخذ في الاعتبار أن وجه الشبه هو الذي يضع اليد على حسن التشبيه أو عدم حسنه ، فأى وجه يمكن ملاحظته بين صفح القادر عن المسيء وامتناع المطر عن النزول ؟

إضافة لهذا ما الداعي لذكر الرعد والبرق ، وكأن الشاعر يقول : إنه قد سبق من الممدوح قبل عفوه تهديد ووعد يقول الآمدي على لسان المعارض : " فإن قيل إن الوعد والتهديد قد يوضعان في معنى الرعد والبرق ، وذلك جائز في كلام العرب ، وكثير في أشعارها... قيل : " ليس في البيت الأول افصاح بذكر تهديد ولا وعيد " (٢) .

(١) الموازنة : مصدر سابق ١/٣ ص ٥٣-٥٤

(٢) نفس المكان

(\*) المتوكل : جعفر بن محمد بن هارون الرشيد ، خليفه عباسي ، بويع له بالخلافة سنة ٢٣٢ ، اغتيل

بسامراء باغراء من ابنه ( المنتصر ) سنة ٢٤٧ هـ .

انظر الاعلام ٨٧/٢ .

ومع أن ذلك لم يحدث ، ولم يوجد ما يدل عليه ، فإن في التشبيه تناقضا : فعفو الممدوح وامتناعه عن ايقاع العقوبة خير للمسيء وفي امتناع المطر عن النزول شر على الأعم الأغلب كما يقول الآمدي نفسه .

#### الملاءمة بين المستعار والمستعار له :

اتخذ الآمدي هذا الضابط الذي استقر في مبحث الاستعارة ، وحل من خلاله صورة امرئ القيس في وصفه الليل :

**فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف اعجازا وناء بكل كل**  
فيقول : " وهو في غاية الحسن والجودة والصحة ، لأنه قصد وصف احوال الليل الطويل ، فذكر امتداد وسطه ، وتشاقل صدره ، للذهاب والانبعاث وترادف أعجازه ، وأواخره شيئا فشيئا ، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته ، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ، ويترقب تصرمه ، فلما جعل له وسطا يمتد ، وأعجازا مرادفه للوسط ، وصدرا متشاظلا في نهوضه حسن أن يستعير للوسط اسم الصلب ، وجعله متمطيا من اجل امتداده... وصلاح أن يستعير للصدر اسم الكل كل ، من أجل نهوضه وهذا أقرب الاستعارات من الحقيقة ، لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له " (١) .

فالآمدي هنا يطبق معيار الملاءمة ، ويرى أن هذه الاستعارة أقرب إلى الحقيقة، وقربها من الحقيقة ليس مباشرة الصورة للواقع الخارجي ، بل ذلك يعني - فيما نرى - اتضاح الشبه بين الليل المتطاوّل على المهموم وبين صورة الجمل المتشاقل، القائم بتأني فيكون "الشبه بينا بين الطرفين ، ليكون المستعار له صالحا لأن

---

(١) الموازنة : مصدر سابق ٢٦٦/١ .

يجعل من المستعار ، ويصير فردا من أفرادها ، وأن يعبر بالثاني عن الأول ، فلو كان الشبه بعيدا ، والعلاقة خفية لالتبس المراد ، وانطمس طريق الدلالة " (١) .

وعلى مثل هذا التخريج الذي يدل على ذوق مدرب يستحسن الآمدي قول

زهير بن أبي سلمى: وعرى أفراس الصبا ورواحله

قائلا : " لما كان من شأن ذي الصبا أن يوصف أبدا بان يقال : ركب هواه ، وجرى في ميدانه ، وجمح في عنانه ، ونحو هذا ، حسن أن يستعار للصبا اسم الأفراس ، وأن يجعل النزوع عنه أن تعرى أفراسه ورواحله ، وكانت هذه الاستعارة أيضا من اليق شيء بما استعيرت له " (٢) . فمع البعد الذي قد يلاحظ بين الأفراس والصبا إلا أن الناقد حاول ، ونجح في إيجاد ملائم يجمع بينهما ويجيز الاستعارة .

وبهذا التخريج يستحسن ناقدنا قول طفيل الغنوي (\*) :

وجعلت كوري فوق ناجيةٍ . يقات شحم سنامها الرحلُ

قال : " لما كان شحم السنام من الأشياء التي تقتات ، وكان الرحل أبدا يتخونه ويتقص منه ويذيه ، كان جعله إياه قوتا للرحل من أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى " (٣) .

وكذلك يحلل قول أبي تمام :

---

(١) التصوير البياني : د. محمد أبو موسى ، الطبعة الثانية ، ١٤٠٠/١٩٨٠ . ص ٣٢٣ ،

(٢) الموازنة : ٢٦٧/١ .

(٣) نفس المكان

(\*) طفيل الغنوي : من قيس بن عيلان شاعر جاهلي ، فحل من الشجعان ، وهو أوصف العرب للخيـل

وربما سمي طفيل الخيل لكثرة وصفه لها .

الاعلام ج ٤ ، ص ٢٢٨ .

قد ثابت الجزع من أروية النوب واستحقت جدة من ربعها الحقب قال : " استحقت " أي جعلت الحقب ( وهي السنون ) جدة الربع في حقيقتها .  
والحقيقة : ما يحق به الراكب ، وهو وعاء يجعله خلفه إذا ركب ويحرس فيه متاعه وزاده . وهذه استعارة حسنة ، وإنما يريد : أن الحقب سلبت الربع جدته ، وذهبت بها " (١) . فالشاعر نظر إلى محلة "أروية" ورأى ما فعلته فيها السنون ، ومروورها عليها حتى أحالتها إلى أرض خاوية خالية ، وعلى ذلك رأى في هذه السنون قوة طاغية وضعت الربع في حقيقتها " وبهذا استبدت به كما يقول التبريزي " (٢) واحالته إلى نقيض الجدة .

ولاشك أن هناك شها يرى ويلاحظ بين سيطرة السنين على الأرض وسيطرة المسافر على متاعه وزاده ، وهو التمكن في كل .  
وهاهو الأمدي يشير إلى مقياسه للاستعارة من خلال عرضه لأبيات لأبي تمام: (٣)

لدى ملك من أكلة الجود لم يزل	على كبد المعروف من فعله برز
وداني الجدا تأتي عطاياه من عل	ومنصبه وعز مطالعه جرد
فقد نزل المرتاد منه بما جدد	مواهبه غور وسودده نجد
به أسلم المعروف بالشام بعدما	ثوى منذ أودى خالد وهو مرتد

يقف الأمدي عند استعارتين في هذه المقطوعة خرجتا عن حد الاستعارة المقبولة لديه ، وهي التي يكون فيها تلاؤم ومناسبة بين طرفيها ، الأولى قولـــــــــــــــــه

(١) الموازنة : مصدر سا بق ٤٤٥/١ .

(٢) ديوان أبي تمام : مصدر سا بق ٢٣٩/١ .

(٣) المصدر السابق : ٨٧/٢ وما بعدها ، شرح التبريزي مع اختلاف في ترتيب الأبيات عما يوجد في الموازنة .

" كبد المعروف " والأخرى "إسلام المعروف بعد ارتداده " يقول معقبا : " ... ثم أنا ما علمنا أن للمعروف كبدا ، وأنه كان مرتدا فأسلم إلا من هذه الأبيات ، فأما قوله:

(\*) ..... وإن قست كبد الزمان علي كنت رؤوفا

فإن استعارة " الكبد " ههنا ليست بقبحة كقبح استعارة الكبد للمعروف ، لأن المعروف لا يوصف بالقسوة ، ولا بالشدة ، كما وصف الزمان . فلما وصف الزمان بالشدة والصعوبة لم ينكر أن يجعل له على الاستعارة كبدا قاسية .

فعلى هذه السبيل - وما أشبهها - تحسن الاستعارة وتقبح " (١) . وهذه السبيل التي يقول بها الآمدي - كما نلاحظ - هي اتكاء الاستعارة على شبه واضح .

#### الكناية وأثرها في الدلالة :

من خلال ثلاثة أبيات لأبي تمام يصف فيها الحرب وساعتها العvisية ، يضع الناقد يده على " كناية " لاتناسب سياق الأبيات ، وما فيها من اضطراب وشدة ، يقول أبو تمام: (٢)

والحربُ تركبُ رأسها في مَشْهَدٍ      عُدِلَ السفِيهُ به بألفِ حليمِ  
في ساعةٍ لو أن لقمانَ بها - وهو الحكيم -      لكانَ غيرَ حكيمِ  
جَثَمْتُ طُيُورَ الموتِ في أوكارِها      فتركنَ العقلَ غيرَ جُثُومِ

(١) الموازنة : مصدر سا بق ٢٣٥/١/٣ - ٢٣٧ .

(٢) ديوان أبي تمام : مصدر سا بق ٢٦٦/٣ .

(\*) صدر البيت : إن غاض ماء المزن فضت وإن قست ....



فعلق الآمدي على الأبيات قائلا : " فالبيتان الأولان جيدان ، وقوله : " جثمت طيور الموت في أوكارها " بيت رديء القسمة ، رديء المعنى ، لأنه جعل طير الموت في أوكارها جائئة أي ساكنة لا ينفرها شيء ، وطير العقل غير جثوم ... وما كان ينبغي أن يجعل طير الموت جثوما في أوكارها ، وإنما كان الوجه أن يجعلها جائئة على رءوسهم ، ووقعا عليهم . فأما أن تكون جائئة في أوكارها فإنها في السلم والأمن جائئة في أوكارها أيضا " (١) .

ونقد الآمدي هنا قائم على عدم المجانسة في تتابع الصورة المرعبة التي صورها الشاعر في البيتين الأولين ، ففي هذين البيتين يصور الشاعر الحرب وساعتها تصويرا بشعا يمرر بالشدة والطيش وحدة القتال ، وذلك من خلال مشاهد متعددة نستطيع رصدها في نقاط :

- ١ - فأولا نجد الصورة الاستعارية في الشطر الأول ، حيث شبهت الحرب بانسان طائش لا يرده عقل ، ولا يثنيه عدل .
  - ٢ - يؤيد هذه الصورة السابقة في بلوغها ما بلغت أن الحرب تحتاج الآن إلى السفية ليذكي نارها ، وقد تضاعف حظ الحليم في اطفاء هذه النار .
  - ٣ - يؤيد ذلك كله أن الأمور في هذه الحرب البشعة انقلبت رأسا على عقب فلو وجد لقمان الحكيم فيها لانقلبت حكمته إلى طيش ونزق .
- وبعد هذا السياق الحافل بالرعب يجد الآمدي الشاعر قد جاء بكناية لا تتناسب مع ماسبق ، بل تذهب بتلك الحدة وهي قوله ( جثمت طيور الموت في أوكارها ) .

إذن الكناية لها أثر دلالي يجب أن تناسب السياق الذي قيلت فيه . والناقد - الآمدي - هنا يوظف ذلك أحسن توظيف ، وإن لم يصرح بالمصطلح .

---

(١) الموازنة : مصدر سابق ١ / ٢٤٤ .

وغني عن البيان أن الآمدي في موازنته ذكر العديد من الشواهد التي وجد فيها الشاعر حائدا عن البلاغة والفصاحة ، ووصمها بالرداءة والقبح ، وهذه بعض نماذجه من ذلك :

قول أبي تمام :

جذبت نداهُ غدوةً السبتِ جذبةً      فخرَّ صريعا بين أيدي القصائد <sup>(١)</sup>

وقوله :

وكان فارسُه يُصَرِّفُ إذ بسدا      في متنه ابنا للصباح الأبلق <sup>(٢)</sup>

وقوله :

تَحَمَّلْتُ مَالُو حُمْلَ الدهرِ شَطْرَه      لفكر دهرًا أي عبأيه أثقل <sup>(٣)</sup>

قال معلقا على البيت الأخير " فجعل للدهر عقلا ، وجعله مفكرا في أي العبأين أثقل وما شيء هو أبعد من الصواب من هذه الاستعارة " <sup>(٤)</sup> .

وبهذه الطريقة سار الآمدي في موازنته مستهديا في نقده بعلوم البلاغة جاعلا إياها وسيلة في الحكم على النص الأدبي له أو عليه. بعد أن كانت وسيلة لاستظهار الملامح الفنية فيه .

(١) الموازنة : مصدر سا بق ١ / ٢٦٢ وديوانه ٥ / ٢ .: مصدر سا بق

(٢) الموازنة : مصدر سا بق ١ / ٢٦٥ وديوانه ٤١٥ / ٢ .: مصدر سا بق

(٣) الموازنة : مصدر سا بق ١ / ٢٧١-٢٧٢ .

(٤) نفس المكان

القاضي الجرجاني في الوساطة : (\*)

يقوم كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني على الإلتصار للمتنبّي في أغلب الأحوال ، وقد حاول أن يظهر جودة بعض المعاني التي أخذها نقاد المتنبّي عليه ، وكان هاديه في ذلك بعض مباحث البيان في البلاغة العربية .

فالقاضي الجرجاني يدرك مكانة الاستعارة في الكلام فيقول : " فاما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام ، وعليها المعول في التوسع والتصرف ، وبها يتوصل إلى تزين اللفظ ، وتحسين النظم والنثر " (١) .

وليس صحيحاً أن " الجرجاني لا يعرف مقياساً لجودة الاستعارة أو رداءتها " كما يقول د. محمد مندور (٢) حيث عمد القاضي الجرجاني بلطف وحسن بيان إلى إيجاد الجامع بين المستعار له والمستعار منه في بيت ابن أحر الذي يقول فيه :

ولَهْتُ عَلَيْهِ كُلَّ مُعْصِفَةٍ      هُوَ جَاءَ لَيْسَ لِلْبَّهَّا زَبْرُ

فيقول - بعد أن يوافق ذلك الذي وجد الاختلاف بين من جعل للريح لباً ، ومن جعل للطيب قلباً وهو المتنبّي الذي يقول : (٣)

مَسْرَّةٌ فِي قُلُوبِ الطَّيِّبِ مَفْرُقُهَا      وَحَسْرَةٌ فِي قُلُوبِ الْبَيْضِ وَالْيَلْبِ

(١) الوساطة بين المتنبّي وخصومه : مصدر سا بق ص ٤٢٨ .

(٢) انظر النقد المنهجي عند العرب ، د محمد مندور ص ٣٠٠ .

(٣) ديوان المتنبّي : مصدر سا بق ٢١٩/١ .

البیض : جمع بیضة وهي الخوذة من حديد.

اليلب : الدروع اليمانية تتخذ من الجلود.

(\*) القاضي الجرجاني: علي بن عبدالعزيز بن الحسن الجرجاني ، ابوالحسن قاضي من العلماء بالادب ، كثير الرحلات ، ولد بجرجان وولي قضاءها ثم قضاء الري ، فقضاء نيسابور وهودون السبعين . من كتبه : الوساطة بين المتنبّي وخصومه ، تفسير القرآن ، تهذيب التاريخ ، وديوان شعر الاعلام : ج ٤ ،

ولم يجد تعبيراً مناسباً يرجع به الحسن للصورة الأولى والقبح للثانية .  
فقال القاضي : " وما أقرب ماقاله من الصواب ... وقد أجد لهذا الفصل  
الذي تخيل له بعض البيان: وذلك أن الريح لما خرجت بعصوفها عن الاستقامة ،  
وزالت عن الترتيب شبهت بالأهوج الذي لأمسكة في عقله ، ولازبر للبه ، ولما كان  
مدار الأهوج على التباس العقل حسن من هذا الوجه أن يجعل للريح عقلاً ... وليس  
للطيب والبيض واللب مايشبه القلب ، ولا مايجري مع هذه الاستعارة في طريق" (١).  
فحسن ورداءة الاستعارة القائمة على الملاءمة ، وقرب التشبيه ، أو وضوحه  
معيار استثمره القاضي الجرجاني في تفضيل الصورة الأولى على صورة أبي الطيب .  
ويوازن ناقدنا بين صورتين تشبيهيتين من خلال ملاحظة الفروق الدقيقة بينهما . يقول  
ذو الرمة (٢) :

رجيعة أسفارٍ كأن زمامها شجاعٌ لدى يسرى الذراعين مطرقٌ  
حيث يشبه عنان الفرس التعب من السفر بالشجاع المطرق ، حيث السكون  
والاخلاد بينما يقول أبو الطيب : (٣)

تجاذبُ فرسانَ الصباحِ أَعْنَةُ كَأَن عَلَى الْأَعْنَاقِ مِنْهَا أَقَاعِيَا  
فيحلل القاضي الجرجاني الصورتين ، مدققاً في بنائهما:

" وفي هذا البيت " بيت أبي الطيب " معنى يخرجُه عن اتباع البيت الأول ،  
لأن ذا الرمة لم يزد على التشبيه ، وليس هو الذي قصده أبو الطيب ، وإن كان قد  
جرى في غرض بيته . وإنما أراد أنها لا تترك الأعنة ، تستقر في أيدي فرسانها ، لم

(١) الوساطة : مصدر سابق ص ٤٣٠-٤٣١.

(٢) ديوان ذي الرمة: مصدر سابق ٤٦٨/١.

(٣) ديوان أبي الطيب : مصدر سابق ٤٢٢/٤.

يزعجها من سورة المرح ، وحسن البقية بعد طول السرى ، فكأنما الأعنة افاعى  
تلدغ أعناقها إذا باشرتھا ، فيجاذبها الفارس فرسه وهى تجاذبه إياها وهذا غرض  
آخر ومقصد لم يتعرض له ذو الرمة " (١) . فنلاحظ هنا قدرة هذا الناقد على  
الملاحظة حيث إن في الصورة الأولى سكونا وعدم حركة ، فالفرس متعبة " رجيلة  
أسفار " وعنانها ملقى تحت ذراعها كالشجاع المطرق ، بينما في صورة أبي الطيب  
الحركة وفورة النشاط ، والتي لاحظها كذلك في المشبه به حيث الأعنة إذا قربت من  
أعناق الأفراس كأنها لشدة ضربها هناك أفاع تلدغها فيزداد نشاطها . ففي  
الصورتين تشبيه لأعنة الخيل بالأفاعى ، ولكن الغرض من التشبيه ووجه الشبه جعل  
لكل صورة مغزى ليس للآخرى . كما ينظر القاضي الجرجاني في قيمة التشبيه  
من خلال وجه الشبه ، حيث عاب بعضهم قول أبي الطيب : (٢)

بَلَيْتُ بَلَى الْأُطْلَالِ - إِنْ لَمْ أَقْفَ بِهَا

وَقُوفَ شَحِيحٍ ضَاعَ فِي التُّرْبِ خَاتَمُهُ

يقول القاضي : " حيث عابه قوم بقولهم : أراد التناهي في إطالة الوقوف فبالغ في  
تقصيره .. فقال مجيبا " أقول : إن التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة والصفة ،  
وأخرى بالحال والطريقة ، فإذا قال الشاعر ، وهو يريد إطالة وقوفه : إني أقف  
وقوف شحيح ضاع خاتمته ، لم يرد التسوية بين الوقوفين في القدر والزمان والصورة ،  
وإنما يريد : لأقفن وقوفا زائدا على القدر المعتاد خارجا عن حد الاعتدال ، كما أن  
وقوف الشحيح يزيد على ما يعرف في أمثاله ، وعلى ما جرت به العادة في أضرابه  
" (٣)

(١) الوساطة : مصدر سابق ص ٣٥٩ .

(٢) ديوان المتنبي : مصدر سابق ٤/٤٦١ .

(٣) الوساطة : مصدر سابق ص ٤٧١ .

فالمتبني هنا - على حد رأي القاضي - لم يرد الصورة والزمان ، وإنما أراد الوقوف الزائد عن حد الاعتدال ، فوجه الشبه هنا انتصر به الناقد للشاعر ، وجلى غرضه .

بل نجد القاضي يلمح بعض الدقائق الجمالية التي تتبع الصورة ، وتنميتها والتي يمر عليها المرء دون أن يفطن لدورها . يقف ناقدنا عند قول امرئ القيس مشبها ناقلته بالتيس في العدو <sup>(١)</sup> :

أو تيس آظب ببطن وادٍ يعدو ، وقد أفرد الغزال

قال القاضي محمداً " ... لكن امرأ القيس زاد افراد الغزال ، وهذه زيادة حسنة ، لأنه إذا أفرد اجتمع للتيس الخوف والوله فكان أشد لعدوه " <sup>(٢)</sup> .

فتوظيف الجملة الحالية هنا كان دقيقاً جداً ، وأضاف للصورة بعداً جمالياً يحقق غرضها ، وهو السرعة للمشبه .

ولاشك أن النظر في أعطاف الصورة الذي وجدناه عند الامام عبدالقاهر كان صدىً لثل هذه الملاحظات . <sup>(٣)</sup>

---

(١) ديوان امرئ القيس : مصدر سابق ١٩٠ .

(٢) الوساطة : مصدر سابق ص ١١٩ .

(٣) أنظر مثلاً : أسرار البلاغة : مصدر سابق ص ١٦٢ ، ، وأنظر دلالات الإعجاز : مصدر سابق ص ٩٩

ابن رشيق القيرواني: (\*)

في كتاب العمدة لابن رشيق لمحات نقدية كثيرة للبلاغة فيها نصيب الأسد ،  
وهذه وقفات سريعة ومختصرة لتطبيقاته النقدية التي اتخذ البلاغة العربية مقياسا لها ،  
وخاصة " علم البيان " :

جريا على قرب الإستعارة ، ووضوحها ، والملاءمة بين المستعار له والمستعار  
منه يذكر ابن رشيق قول أرطاة بن سهية :

فَقُلْتُ لَهَا : يَا أُمَّ بَيْضَاءِ إِنِّي هَرِيقٌ شَبَابِي وَاسْتَشَنَّ أَدِيمِي

ويحللها تبعا لذلك قائلا : " هريق شبابي " لما في الشباب من الرونق والطرارة  
التي هي كالماء ، ثم قال : استشن أديمي ، لأن الشن هو القرية اليابسة فكأن أديمه  
صار شنا لما هريق ماء شبابه ، فصحت له الاستعارة من كل وجه ولم يبعد " (١) .

فالملاءمة بين أطراف الاستعارة أداة من أدوات تحليل الصورة الاستعارية وكم  
كان ابن رشيق موفقا وهو يوضح كيف بنيت الاستعارة الثانية على الأولى ، حيث  
يبس جلده بعد أن هريق ماء شبابه .

وحين تبعد الاستعارة ، ولا يوجد التناسب بين طرفيها توصم بالرداءة والقبح ،  
حيث يذكر ابن رشيق أن النصوص وردت عن العرب في هذا الشأن بالاستعارات  
القريبة " وإذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في  
شيء " (٢) .

(١) العمدة في محاسن الشعر وأدابه : مصدر سابق ١ / ٤٩٢ .

(٢) نفس المصدر ١ / ٤٦١ .

(\*) الحسن بن رشيق القيرواني أبو علي : أديب نقاده ، باحث ، كان أبوه من موال الأزدي ، ولد في  
المسيلة بالمغرب وتعلم الصياغة ، ثم مال إلى الأدب ، وقال الشعر ، ورحل إلى القيروان سنة ٤٠٦ هـ  
ومدح مليكها واشتهر فيها . توفي سنة ٤٥٦ هـ . من كتبه العمدة ، وقراضة الذهب ، والشذوذ  
في اللغة ، وأغودج الزمان في شعر القيروان ، وديوان شعر الاعلام ج ٢ ص ١٩١ . ط. العاشرة .

فقد شبه الشاعر ذهاب شبابه بالماء المهرق بجامع الذهاب في كل ، ثم حذف المشبه به ورمز له بلازم من لوازمه وهو "هريق" جريا على الاستعارة المكنية. وكذا في الاستعارة الثانية شبه ضمور جلده وبيسه بشن وهو الجلد أو القربة اليابسة التي لاماء فيها . وذلك بجامع الضمور واليبس في كل . وعلى ذلك يرد قول بشار :

وجذت رقاب الوصل أسيافُ هجرها

وقدت لرجل البين نصلين من حدى

فعقب مستهجننا " فما أهجن - رجل البين - وأقبح استعارتها ، ولو كانت الفصاحة بأسرها فيها ، وكذ لك رقاب الوصل " (١) . فمهما حاول الناقد أن يحلل هذه الاستعارة المكنية لن يجد ملاءمة ولاشبهها بين أطرافها. ويعتبر ادراك الجامع في الصورة مهما وتزداد أهميته عندما يكون هناك اختلاف في تقدير الصورة :

يذكر ابن رشيق عن الرماني استهجانه لقول بعض المولدين :

" اسفري لي النقاب يا ضرة الشمس "

يقول : " أترأه ظن أن الضرة لا تكون إلا حسنة " وإلا فاي وجه لاختياره هذه الاستعارة؟ " .

فقال ابن رشيق منتصرا للشاعر : " وأنا أرى للشاعر عذرا يخرج منه مما ألزمه الرماني ، لأن الضرة إنما اشتقت من أضرارها صاحبها فكأن هذه المرأة أضرت بالشمس لمشاركتها إياها " (٢) .

(١) العملة: مصدر سابق ج ١ : ص ٤٦١-٤٦٢ .

(٢) نفس المصدر ١ / ٤٦٥ .



فالرمانى حمل الصورة على الاستعارة ولم يفتن للجامع ، وابن رشيق جاره  
في الحمل ، ولكنه تفتن للجامع وهو المزاحمة في كل ، فكما أن المرأة تراحم  
الأخرى على قلب الرجل فتضر بها ، فكذلك المرأة الحسنة تراحم الشمس بجمالها .

بل كان ابن رشيق موفقا جدا وهو يذكر بعض الاستعارات التي تناسب مع  
السياق العام للمقطوعة .

يذكر قول ديك الجن في قتله غلامه (١):

أَشْفَقْتُ أَنْ يَرِدَ الزَّمَانُ بِغَدْرِهِ  
أَوْ أَبْتَلَى بَعْدَ لَوْصَالٍ بِهِجْرِهِ  
فَقَتَلْتُهُ ، وَلَهُ عَلَيَّ كَرَامَةٌ  
مَلَأَ الْحِشَاءَ وَلَهُ الْفَوَادُ بِأَسْرِهِ  
قَمَرٌ أَنَا اسْتَخْرَجْتُهُ مِنْ دَجْنِهِ  
لِبَلِيَّتِي وَزَفَفْتُهُ مِنْ خِيَرَتِهِ  
عَهْدِي بِهِ مَيْتًا كَأَحْسَنِ نَائِمٍ  
وَالْحَزَنُ يَنْحَرُ دِمْعَتِي فِي نَخْرِهِ

فقال ابن رشيق عن الاستعارة الأخيرة :

" الذي أعرف " ينحر مقلتي " وهو أصح استعارة " (٢)

وهذه اللفظة من ابن رشيق توضح ما للاستعارة من دور خلاق في بناء الصورة ، واحساس علمائنا بذلك .

حيث لاتلاؤم بين جو الأبيات المقعم بالحزن والندم على الفعل المتسرع وتلك الاستعارة " والحزن ينحر دمعتي .. " فقليل لمن النائه الحزن المقعم بالندم أن ينحر الحزن دمعته وحسب ، خصوصا إذا وضعنا في أذهاننا لفظة ابن رشيق للاستعارة الأخرى " والحزن ينحر مقلتي " حيث لايعمد الحزن إلى الدمع فينحره ، أي يكثر النادم من البكاءعلى صدر القتل بل يعمد ذلك الحزن الرهيب إلى المقلة نفسها ، مصدر الدموع وهي شحمة العين التي تجمع السواد والبياض (١) ، فينحرها ، ولنا أن نتخيل مقلة منحورة من الحزن ، ونحر المقلة ذاتها من شأنه أن يشتمل على الاستعارة الأولى ، ويزيد عليها بكثرة الدمع واستمراره .

---

(١) لسان العرب : مصدر ما بق مج ١١ ص ٦٢٧ مادة ( مقل ) .

الإمام عبدالقاهر الجرجاني :

إذا كان الإمام عبدالقاهر قد وقف أمام " علم المعاني " وقفة طويلة ، بذل فيها مجهودات عظيمة ، أرسى من خلالها هذا العلم ، وطبقه على مئات الأمثلة والشواهد وحللها من خلاله وعلى ضوء منه ، فإنه قد وقف أمام مباحث " علم البيان " ممثلة في التشبيه والاستعارة والكناية وأكثر من الشواهد وحللها كما في علم المعاني تحليلاً يقوم على ركائز تعقيدية استمدها من البيان العربي ومن الدراسات النقدية السابقة عليه .

وهذه وقفات سريعة مع تطبيقاته في هذا الشأن وانطلاقه من مباحث بيانية مشهورة للكشف عن جماليات النصوص الأدبية ، والآيات القرآنية .

فقد تناول الامام الصورة التالية في معرض وقوفه أمام مبحث في التشبيه

طريف وهو تأثير تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس :

ولا زورديّة تزهُو بزرقَتِها      بين الرياضِ على حُمرِ اليواقيتِ

كأنّها فوقَ هاماتٍ ضُعْفَنَ بها      أوائلُ النارِ في أطرافِ كبريتِ

فعقب عليها محمداً : " ولذلك تجد تشبيه البنفسج في قوله (السابق) أغرب وأعجب وأحق باللولوع... لأنه أراك شبيهاً لنبات غض يرف ، وأوراق رطبة ترى الماء منها يشف من هب نار مستول عليه اليبس وباد فيه الكلف " (١) .

وغني عن البيان أن الجمع بين المختلفات في الجنس لا بد فيه من إيجاد وجه شبه ظاهر ومعقول : " واعلم اني لست أقول لك : إنك متى الفت الشيء ببعيد عنه

---

(١) أسرار البلاغة : مصدر سابق ١١٦-١١٧ .

في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسننت ولكن أقول بعد تقييد وبعد شرط وهو :  
أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبهها صحيحا معقولا" (١) .

وبذلك نجد الامام يتخذ مقياس الطرافة في التشبيه أداة يلحظ بها مقدار  
إصابة الشاعر في تصوير هذه البنفسجة التي أغرم بلونها وتمايلها بمنة ويسرة .

### وصف السيوف في عجاج المعركة :

وتعد الموازنات بين صور الشعراء ميدانا خصبا للناقد والمبدع ، حيث يجرب  
الناقد أدواته النقدية ليين مواطن الجودة والاستحسان من خلال بعض القيود  
والملاحظات والفروقات عامة بين الشعراء ، والمبدع يستهدى بهذه الشواهد المعروفة  
والمحللة في بناء صور على منوالها يضيف عليها من فنه وذاته .

يوازن الامام في مبحث التشبيه بين ثلاثة آيات تصور السيوف وسط عجاج  
المعركة حيث يذكر قول بشار :

كَأَنَّ مِثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رءُوسِنَا  
وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تُهَآوِي كَوَاكِبَهُ

ويقول المتنبي :

يَزُورُ الْأَعَادِي فِي سَمَاءٍ عَجَاجَةٍ  
أَسْنَتُهُ فِي جَانِبَيْهَا الْكَوَكِبُ

وقول كلثوم بن عمرو

تَبْنِي سَنَابِكُهَا مِنْ فَوْقِ أَرْوُسِهِمْ  
سَقْفَا كَوَاكِبِهِ الْبَيْضُ الْمَبَاتِيْرُ

---

(١) أسرار البلاغة : ص ١٣٨ .

فيحلل الامام هذه الصورة جاعلا مرتكزه بيت بشار فيقول :

" التفصيل في الأبيات الثلاثة كأنه شيء واحد، لأن كل واحد منهم يشبه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل ، إلا أنك تجد لبيت بشار من الفضل ، ومن كرم الموقع ، ولطف التأثير في النفس ما لا يقل مقداره ... وذلك لأنه راعى ما لم يراعه غيره ، وهو أن جعل الكواكب " تهاوى " فأتم الشبه ، وعبر عن هيئة السيوف وقد سلت من الأغمد وهي تعلو وترسب ، وتجي وتذهب ... وذلك أن تعلم أن لها في حال احتدام الحرب واختلاف الأيدي بها في الضرب اضطرابا شديدا وحركات بسرعة ثم ان لتلك الحركات جهات مختلفة وأحوالا تنقسم بين الاعوجاج والاستقامة والارتفاع والانخفاض ... " (١) .

والامام في هذا التحليل البارع يركز على جلاء هذه الصورة في مقابل الآخرين ويركز على إبراز الصورة متحركة غير ثابتة ، من خلال التركيز على الفعل المضارع : تهاوى " الذي نقل الصورة نابضة بالحركة .

وبهذه الطريقة أخذ الامام يحلل صور التشبيه ، جاعلا هذا الفن وسيلة مهمة في يد الناقد يجلى بها الصورة ، إن إجادة ، وإن إساءة ، وجاعلا تحليله مشعل إنارة للمبدع يستفيد من ذلك : الغوص على المعاني ، وقوة الملاحظة ، فيجودّ فيه .  
وفي قول المتنبي يذكر بناء ثغر الحدث (\*)

(١) أسرار البلاغة : مصدر سابق ص ١٦٠ .

(\*) وقعة ثغر الحدث: كان سيف الدولة قد سار الى ثغر الحدث لبنائها فتنازله الدمستق فحمل عليه سيف الدولة بنفسه في نحو خمسمائة من غلمانة ، فظفر به ، وقتل الآلاف من رجاله ، ثم أقام حتى بنى الحدث ، سنة ٣٤٣ هـ .

نثرتهم فوق الأحيدب نثرةً<sup>(١)</sup> كما نثرت فوق العروس الدراهم<sup>(٢)</sup>

يرى الإمام في "نثرهم" استعارة ، ويحللها مجتهدا في بيان الجامع بين طرفيها فيقول عنه " وفي قول المتنبي [ السابق ] استعارة ، لأن النثر في الأصل للأجسام الصغار كالدرهم والدنانير .. لأن لها هيئة مخصوصة في التفرق لاتأتي في الأجسام الكبار ، ولأن القصد بالنثر أن تجمع أشياء في كف أو وعاء ثم يقع فعل تتفرق معه دفعة واحدة ، والأجسام الكبار لا يكون فيها ذلك لكنه لما اتفق في الحرب تساقط المنهزمين على غير ترتيب ونظام كما يكون في الشيء المنثور عبر عنه بالنثر " (٢) .

فالجامع بين طرفي الاستعارة هو " التساقط على غير نظام " فالشاعر شبه تساقط القتلى في ساحة المعركة بنثر الدراهم ، وحذف المشبه وأقام المشبه به مقامه فأعطى للصورة تأكيداً ومبالغة في تناثر الجثث والجرحى .

وإذا كان الشبه واضحاً في الاستعارة التصريحية كالبيت السابق ، فإنه في الاستعارة المكنية يحتاج إلى " أن تحرق إليه سراً وتعمل تأملاً وفكراً " (٣) . يتضح لنا ذلك عند تحليل الإمام لقول ليلى (\*):

وَعْدَاةٍ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتْ وَقِرَّةٍ إِذْ أَصْبَحْتُ بَيْدَ الشَّامَلِ زَمَامُهَا

قال : " لاخلاف في أن " اليد " استعارة ، ثم إنك لا تستطيع أن ترجم أن لفظ " اليد " قد نقل عن شيء إلى شيء ... ، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها " الغداة " على طبيعتها ، شبه الإنسان قد أخذ الشيء بيده يقلبه ، ويصرفه

(١) ديوان المتنبي: مصدر سابق ١٠٤/٤ .

(٢) أسرار البلاغة : مصدر سابق ٥٤/ .

(٣) نفس المصدر ص ٤٤ .

(\*) ليلى بن ربيعة بن مالك ، أحد الشعراء الفرسان الاشراف في الجاهلية ، أدرك الاسلام وأسلم ، كان

كربما نذر أن لا تهب الصبا الا نحر وأطعم. توفي سنة ٤١ هـ . الاعلام : ٢٤٠/٥ .

كيف يريد ، فلما اثبت لها مثل فعل الانسان باليد ، استعار لها " اليد " <sup>(١)</sup> .  
والحاح علماء البلاغة على أن الاستعارة قائمة على التشبيه <sup>(٢)</sup> وإن بعد وطلب  
اخفاؤه ، نظرة تقرب الصورة الفنية من العقل ، وتناهى بها عن الانفلات والفوضى  
لأن رسالة الأديب أوالفن عموما رسالة يجب أن تكون موجهة للمتلقى ، وذلك  
يحتاج لشيء من الانضباط والبعد عن الفوضى في الدلالة ، لتعم الفائدة ، ويستقيم  
المعنى .

يقول القاضي الجرجاني بعد أن حاول أن يجد جامعا لبعض الاستعارات  
البعيدة لأبي تمام ، ولأبي الطيب وقبلهما لأوس بن حجر قال :  
" وهذه أمور إن حملت على التحقيق ، وطلب فيها محض التقديم أخرجت  
عن طريقة الشعر ، ومتى اتبع فيها الرخص ، وأجريت على المسامحة أدت إلى فساد  
اللغة ، واختلاط الكلام ، وإنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعرف ،  
والاقتصار على ماظهر ووضح " <sup>(٣)</sup> .

ولهذا كان لابد لعلمائنا وهم يؤصلون لهذا الفن أن يوضحوا هذا الضابط  
حفظا للغة ولدلالاتها . ثم إنهم وهم يذكرون بناء الاستعارة على التشبيه إنما  
مصدرهم البيان العربي ، ف " الآمدي وغيره ممن أصلوا هذا الأصل لم يتدعوه من  
أفكارهم الخاصة ، وإنما نظروا في كلام العرب ، وأطالوا النظر فتأكد عندهم أن  
العرب لا تستعير إلا على هذه الأسس ، والعرب كانوا في غاية الفطنة والدقة حيث  
فعلوا ذلك ، لأن التصرف في الألفاظ بنقلها عن معانيها الأول ، إلى معان ثوان لو  
كان من غير ضوابط لشاعت الفوضى في اللغة ... " <sup>(٤)</sup> .

(١) دلائل الاعجاز : مصدر سابق ٤٣٥-٤٣٦

(٢) أسرار البلاغة : مصدر سابق ص ٥١ .

(٣) الوساطة : مصدر سابق ٤٣٣ .

(٤) أدعياء التجديد مبددون لا مجددون : د. علي العماري ١٤١٤هـ / ١٩٩٤م . ص ٥٣

نذكر هذا كله لأن بعض المحدثين لم يرقهم هذا الأصل التشبيهي الذي تقوم عليه الاستعارة ، حيث يقول أحدهم : " اضطربت الأمور ... نتيجة محاولة التقنين الصارم والنظرة العقلانية للأداء الفني ، والتبس الأمر لدى البلاغيين ، ويزيده التباسا الاصرار على "تعقل" كل بناء لغوي ، والبحث عن أصل تشبيهي لتستقيم الأمور أمام العقل " (١) .

والرجوع إلى الحقيقة وإلى الأصل التشبيهي من شأنه أن يضيء على الصورة تمكنا في فنيها حيث يؤدي ذلك إلى مقارنتها بالأصل التشبيهي ، كما فعل الامام عبدالقاهر في قول ابن المعتز :

أثمرت أغصان راحته      لجناة الحسن عناية

قال : " ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه وتفصح به احتجت إلى أن تقول : أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي الحسن شبيه العناب من أطرافها المخضوبة " وهذا مالا تخفى غثائته " (٢) .

وإذا أضفنا إلى هذا قول الإمام في التفريق بين الاستعارة والتشبيه :

" وههنا أصل يجب ضبطه وهو أن جعل المشبه المشبه به على ضربين :

أحدهما : أن تنزله منزلة الشيء تذكره بأمر قد ثبت له ، فأنت لاحتجاج إلى أن تعمل في اثباته وترجيته ، وذلك حين تسقط ذكر المشبه من البين ولا تذكره ... كقولك : رأيت أسدا .

والثاني : أن تجعل ذلك كالأمر الذي يحتاج إلى أن تعمل في اثباته وترجيته

---

(١) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : مرجع سابق ص ٣٤٩ .

وانظر كذلك التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية ، د. شفيع السيد ط. الثانية ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م. ص ١١٢

(٢) دلائل الاعجاز : مصدر سابق ص ٤٥١ .



وذلك حيث تجرى اسم المشبه به خبرا على المشبه فتقول " زيد أسد " وزيد هو الأسد... فأنت في هذا كله تعمل في اثبات كونه أسد أو الأسد " (١).

إذا أضفنا هذه التفرقة اتضح لنا الفرق الذي يقصده الإمام بقياس الصورة الاستعارية على التشبيه ، حيث تنعدم الفروق بين الطرفين في الاستعارة ، وكأنها أمور ثبتت والشاعر تخطى المرحلة الأولية إلى مرحلة الاندماج الكامل ، بينما في التشبيه ما يزال يعترف بوجود غلالة تفصل بين الطرفين مهما بولغ فيه ، والكاتب الذي عاب على البلاغيين هذا المنهج " يمثل ظاهرة محدثة تتجه إلى ترديد مصطلحات النقد الغربي دون وعي : كالذهول الشعري ... والغاء الحواجز والبنوية الحديثة " (٢) ثم إن هذه النظرة تؤدي " إلى الفصل بين الوجدان والعقل ، والغاء التعقل عند الانفعال ، مع أن تصور الأشياء سابق عن الانفعال بها ، أي أن ادراك العقل مقدمة ضرورية لانفعال الوجدان أو كما يسمونه بالذهول الشعري " (٣) .

والباحث حينما يدقق النظر في تحليلات هؤلاء من خلال التنظير الذي قدموه متمثلا في رفض الأساس التشبيهي لفن الاستعارة يجد تناقضا صارخا لذلك ومتابعة دقيقة لمنهج البلاغيين في تحليل الاستعارة .

يذكر أحدهم قول غازي القصيبي (\*)

أمرٌ بالشَّاطِئِ الغافي فأوقفه      بقبلة ، وأناديه الى السمر

(١) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ص ٦٨ .

(٢) الحوار في القرآن الكريم ، خصائصه التركيبية وصوره البيانية ص ٢٦٣

رسالة دكتوراه للباحث محمد شادي ، ١٤٠٤ هـ .

(٣) نفس المرجع ، ص ٢٦٣-٢٦٤ .

(\*) غازي القصيبي : ولد في الاحساء عام ١٣٥٩ هـ أكمل درساته العليا في الولايات المتحدة وبريطانيا .

انظر عقود الجمان : شعر وشعراء : ص ٢٤٣ ط . ٣ . يحيى عبدالله العلمي .

ويجمله قائلا : " لاجابة بنا إلى البحث عن وجه شبه يجمع بين الشاطئ والانسان ... وإنما نقول : إن الشاعر الذي بدأ تواقا إلى رؤية الخليج رمز الوطن الأم بتقاليده البسيطة ، راح يجسد توفه وحنينه ، فتصور شاطئ الخليج انسانا حيا مستلقيا في اغفاءة ، ولم يستطع - وهو المحب العاشق - أن يصبر حتى يستيقظ حبيبته من اغفائه ، فبادر إلى ندائه واشباع نوازع الحب والشوق في نفسه بقبلة حانية على وجهه هاتفا به أن يخف إلى مسامرتة والحديث معه " (١) .

فهذا التحليل اعتراف صريح بالتشبيه الذي قامت عليه هذه الاستعارة ، حيث شبه الشاعر الشاطئ بانسان ، ثم حذف المشبه به ورمز له بلازمه من لوازمه وهو الاغفاءة على سبيل الاستعارة المكنية ، تماما كما يقول علماء البلاغة .

وتأكيدا لما سبق نذكر للكاتب تحليلا آخر لصورة لبراهيم ناجي (\*) :

هل رأى الحبُّ سُكاريَ مثلنا      كم بنينا من خيالٍ فهو  
ومشينا في طريقٍ مقمَّرٍ      تَبَّ بُ الفرحةُ فيه قبلنا

فقال مشيرا إلى الصورة : " إن الشاعر أراد أن يعبر عن انتشائه هو وحييته بمتبة اللقاء السعيد ، واحساسهما معا بالفرحة الغامرة التي شاعت في الجو كله ، فتصور هذه الفرحة كائنا بشريا يمرح وينطلق ويتراقص من حولهما " (٢) .

ألم بين الكاتب هذه الاستعارة على التشبيه ؟

بلى ، فقله " فتصور هذه الفرحة كائنا بشريا .. " إنما هو التحليل البلاغي الذي لاخطئه العين .

(١) التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية : مرجع سابق ص ١١٢ -

(٢) نفس المكان

(\*) ابراهيم ناجي ، طيب مصري ، اشتغل بالطب والأدب ، له ديوانان هما : ليالي القاهرة ، ووراء الغمام ، توفي عام ١٣٧٢ هـ . انظر الأعلام ٧٦/١ .

فالصورة شبه فيها الشاعر الفرحة الغامرة بانسان يمرح وينطلق ، وحذف المشبه به ورمز له بلازم من لوازمه وهو إسناد الوثب إلى الفرحة قوله " تثب " على سبيل الاستعارة المكنية .

وقريب من هذا الهجوم على هذا الأصل البلاغي نجد بعض المحدثين تسيطر عليه نظرة عجلى ، ذلك إذا أحسنا به الظن تجاه مباحث البلاغة ، بل يصاب الباحث بالدهشة وهو يرى ذلك الفهم السقيم لمباحث بلاغية لا تحتاج إلى تعمق في الفهم والاستيعاب .

يقول أحمد ساعي : " ولاشك أن التراث العربي عرف كثيرا من الصور الرائعة التي لا تخضع لقواعد البلاغيين ، ولكن هؤلاء تجاهلوها مكتفين من صور التراث بما استطاعوا إخضاعه لتقسيماتهم وتفريعاتهم الموضوعية ، فكانت النتيجة إلغاء أكثر الصور الأدبية طرافة ، وإبداعا ، ولاسيما صور القرآن الكريم ... ، فما القاعدة البلاغية التي يمكن أن تلم بهذه الصورة القرآنية كاملة ، وهي تمثل المنافقين المترددين الخائفين من الجهاد ، وقد اندفعت أرجلهم بقوة وراء ظهورهم هاربين إلى أول ملجأ يحميهم من القتل ﴿ لَوْ يَجِدُونَ مَلْجَأً أَوْ مَغَارَاتٍ أَوْ مُدْخَلًا لَوَلَّوْا إِلَيْهِ وَهُمْ يَجْمَحُونَ ﴾ (١) . فقواعدنا البلاغية لن تعثر في هذه الآية على مشبه أو مشبه به ولن نجد فيها أي علاقة مجازية تربط بين كلماتها... وستقف عاجزة ... عن قياس الصورة التجسيمية المتحركة للمنافقين وهم في ذروة خوفهم ، ويولون جاعحين نحو أقرب وكر يستترون بستره " (٢) .

فأولا قبل الدخول في الرد على تمكن البلاغة من تحليل هذه الآية ، وما فيها

(١) سورة التوبة : آية ٥٧ .

(٢) الصورة بين البلاغة والنقد : د. أحمد بسام ساعي ، ط. الأولى ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م. ص ٢١

من مباحث بلاغية ، نشير إلى مقاله المؤلف من إخضاع النصوص الأدبية لتقسيمات وتفريعات البلاغة ، حيث إن ذلك لم يحدث لسبب بسيط واضح جلي وهو أن هذه المباحث لم تولد قبل النصوص الأدبية ، فتلبسها ثيابا قد فصلتها لها ، ولكنها تالية لهذه النصوص ، حيث استقاها العلماء - كما أسلفنا - من هذه النصوص ، وكل تقسيماتهم وتفريعاتهم تدل على تصرف العرب في بيانهم ، وتراكيهم.

أما ما يراه الكاتب من عجز البلاغة العربية عن تحليل هذه الآية ، ونفيه أي صورة مجازية أو بلاغية فيها ، فإن الأمر في نظرنا لا يتعدى فهما سقيما لمباحث البلاغة خصوصا أن المباحث التي في هذه الآية مباحث مشهورة معلومة في دراسة الصورة البيانية :

فأولا : في الجملة الحالية التي ختمت بها الآية " وهم يجمعون " فيها استعارة ، فالجموح للفرس وهو ( الذي إذا حمل لم يرده اللجام ) <sup>(١)</sup> .

فشبه الله تعالى هؤلاء المنافقين ، وهم يفرون من الجهاد بفرس جموح لا يرده للجام ، ثم حذف المشبه وبقي المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية ، مع الأخذ في الاعتبار في التحليل مقدار العناء الذي يلاقيه هؤلاء المنافقون من ألم الخوف وألم الفضيحة ، مقارنة بما يلاقيه الفرس الجموع من ألم اللجام في فمه وزجر راكبه إياه وحثه على الانطلاق السريع .

يضاف لذلك أن الآية قائمة على مبحث بياني شهير وهو " الكناية " .

فالآية كلها كناية عن شدة جنبهم ، وفرقهم .

ثم إننا لانعدم تحليل الآية الكريمة من خلال مباحث علم المعاني الذي يقف

---

(١) الكشف. لجار الله بن محمود الزمخشري ، حقق الرواية محمد الصادق قمحاوي ط. الأخيرة ،

أمام الاختيارات ، وطريقة صوغها ، وأثر ذلك في المعنى .  
ففي الآية نستطيع مثلاً أن نقف أمام استخدام الجملة الفعلية ( لو يجدون ..... يجمعون ) وذلك يصور لنا الواقع الذي كان عليه أولئك القوم ، ثم  
تنسحب الصورة على المنافقين في كل زمن ، أخذاً بتجدد الحدث في الفعل .  
ثم نقف أمام الترتيب الذي جاءت عليه الأماكن التي سيلجأ إليها هؤلاء القوم  
إذا حزبهم الخوف وتمكن منهم . فالملجأ هو " المعقل " <sup>(١)</sup> ، والمغارة " الجحر الذي  
يأوي إليه الوحش " <sup>(٢)</sup> ، والمدخل " ادخل : اجتهد في دخوله " <sup>(٣)</sup> .  
إذن نجد - والله أعلم - أن تصاعد الخوف في قلوب هؤلاء وتدرجه من  
الضعف إلى القوة تقابله هذه الأمكنة بهذا الترتيب ، فالملجأ معقل آمن ربما صنعه  
الإنسان بنفسه ليقية بعض الأخطار ، فإذا تصاعد الخوف في قلبه عمد إلى مغارات  
الوحوش بما فيها من البعد والخوف ولكنه خوف يقل عن آخر ، ثم إذا اشتد عليهم  
الأمر وضائق بهم السبل لا يفرقون بين أي مدخل مهما كان ضيقاً أو مخوفاً .  
ثم يثار " أو " العاطفة على أدوات العطف الأخرى لتفيد مع أصل المعنى  
"العطف" : النوعية ، أي أنهم يبحثون عن أي نوع من الأماكن يقيهم خطر ما هم فيه ،  
ثم تنكير المفاعيل الثلاثة: ملجأ - مغارات - مدخلا ليصور بهذا التنكير اضطراب  
"لب" المنافقين من شدة الفزع والخوف .  
إذن فما هؤلاء " الناقدين " من صلة بالبلاغة حتى يتمكنوا من الحكم عليها  
بالعقم ، وهم لا يدرون من أمرها شيئاً .

(١) لسان العرب : مصدر سابق مجلد ١١ // مادة لجأ .

(٢) نفس المصدر مجلد ٥ مادة غور .

(٣) المفردات في غريب القرآن / الراغب الأصفهاني . تحقيق وضبط محمد سيد كيلاني . ص ١٦٦

وفي الدراسات الأسلوبية الحديثة أيضا يرى المهتمون بها أن " من عوامل أهمية الصورة أنها في حالاتها القوية لا تنكس على التوازن البديهي ، بل تكتشف التماثلات الخفية بين العناصر المتباعدة في الظاهر ، والكتاب المحدثون ( في زعم المؤلف ) أشد حفاوة من غيرهم بهذا الجانب للصورة ، فبعضهم يرى أن مقارنة شيئين مختلفين في خواصهما بقدر الإمكان ، ووضعهما بأية وسيلة أخرى بشكل مدهش مفاجئ أسعى مهمة يطمح إليها الشعر " . (١) .

وقبل ذلك يقول زعيم السوراليين " اندريه جيد " " تقريب شيء من شيء آخر والمقارنة بينهما بشكل مباغت ومفاجئ رغم ما قد يكون بينهما من تباعد هو من الأشياء الآسرة والاختاذة .. " (٢) .

فما الجديد فيما جاء عند هؤلاء إذا ما قورن بقول الامام عبدالقاهر " ومبنى الطباع ، وموضوع الجبل على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له كانت صباغة النفوس به أكثر ، وكان بالشغف منها أجدر " (٣) .

وبقوله قبل ذلك :

" وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب " (٤) .

---

(١) علم الأسلوب مبادئه واجراءاته : مرجع سابق ص ٢٣٩ .

(٢) الإبلاغة في البلاغة العربية : مرجع سابق ص ٤٣/٤٢ .

(٣) أسرار البلاغة : مصدر سابق ص ١١٨ .

(٤) نفس المصدر ص ١١٦ .

ويرجع الإمام سبب ذلك إلى " أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين ، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض .." (١) .  
لا أظن أن هناك جديدا فيما جاءت به الدراسات النقدية الحديثة في هذا المجال ، بل نجد تساوق نظرة البلاغة العربية مع العقل ، إذ اشترط الامام في الجمع بين المتباعدات والمختلفات في الجنس وجود شبه ولو كان خفيا ، بينما الكتاب المحدثون - كما يقول صلاح فضل - يجذون الجمع بين المتباعدات بأية وسيلة ، ثم إن البلاغة العربية ممثلة فيما قاله الامام سابقا بنت الأمر على مقياس نفسي مضطرب .  
وبعد ، فإن منهج البلاغيين والبلاغة سديد ، وفيه غناء ، ويحتاج إلى فهم ونظر دقيقين .

واتفاق المحدثين مع القدماء - مع حرصهم على المخالفة - يثبت لنا دور هذه المباحث البلاغية في النظرة الجمالية للنصوص الأدبية ، ويثبت لنا قدرتها على البقاء والعطاء ، لأنها مستمدة من معين لا ينضب .  
وخصوم البلاغة المحدثون لا يخرجون عن واحد من أمرين ، فإما الجهل بالبلاغة ، واما العناد الأعمى والافتتان بمنهج الغرب . ولن تجد هذين الأمرين ثالثا .

---

(١) أسرار البلاغة : ص ١١٦ . هذا بالاضافة إلى ما كتبه الامام عن أثر التمثيل إذا وقع في أعقاب المعاني ، ص ١٠٢-١٠٥ .

الباب الثاني  
شواهد من النقد الحديث

الفصل الأول: البلاغة العربية في تصنيف المذاهب النقدية  
الحديثة.

الفصل الثاني : تحليلات في إطار المنهج البلاغى.



## الفصل الأول

### البلاغة العربية في تصنيف المذاهب النقدية الحديثة

- المبحث الأول: المنهج الفني والبلاغة العربية .
  - المبحث الثاني : البلاغة العربية والدراسات الأسلوبية .
-

### المبحث الأول : المنهج الفني والبلاغة العربية

شغل النص الأدبي - بوجه عام - العلماء قديما وحديثا ، وقد سبق أن وجدنا علماءنا القدماء قد ثنوا زمام البحث والتقصي وهم بصدد حفظ اللغة ، وبصدد بيان مناط الإعجاز القرآني ، ثنوا زمام البحث ناحية النصوص الأدبية ، فأخذوا في تحليلها واستنباط خصائص اللسان العربي فيها ، وفسروا بعض الآيات القرآنية من خلالها .

وقد سبق الحديث عن تأكيد وجهة نظر العلماء القدماء في أن البلاغة العربية - التي استقوها من النصوص الأدبية المشهود لها - كانت ذات دور لاينكر في تحليل هذه النصوص ، وأن العلماء قد اتخذوها معيارا تقاس به جودة النص الأدبي .

وفي العصر الحديث كان الاعتناء بالنصوص الأدبية عظيما جدا ، والدليل على ذلك كثرة المناهج النقدية التي نشأت حول النظر في هذه النصوص تحليلا وتفسيرا ، فكان أن تمخض هذا المجهود عن عدد من مناهج النقد ، كالمناهج التاريخية ، والمنهج النفسي ، والمنهج الفني .. الخ ، وهي مناهج - في رأينا - تتكامل ولا تتعارض ، لأن اختلاف الهدف من النظر النقدي ينفي عنها صفة التعارض ، والأخذ بها كمنهج تكاملي يؤيد تأزرها .

فإذا حاولنا أن نستبين مكانة البلاغة العربية في العملية النقدية في العصر الحديث من بين هذه المناهج فإننا سنجد المنهج الفني قريبا جدا من بلاغتنا ، وجل العلماء المحدثين يرجعون إلى منابعه الأصلية في البلاغة العربية التي وضعت الأيدي بمباحثها العديدة على امكانات اللغة العربية .

وهذا المنهج في أدق تعريفاته عند المعاصرين " هو أن نواجه الأثر الأدبي بالقواعد والأصول الفنية المباشرة ... وهو أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب " (١) .  
ولاريب أن مباحث البلاغة العربية هي الأصول الفنية ، لأنها مستمدة من الأدب ، فليس هناك قاعدة جاءت دون دلالة الشواهد عليها ، كما أسلفنا .  
فهذا المنهج إذن يقوم " على قياس الأدب بمقاييسه الذاتية أو مقاييسه الطبيعية " (٢) ، ولانظن قياسا على ذلك أن هذه المباحث أو المعايير البلاغية هي معايير " قبلية " مسقطة على النص من خارجه ، ذلك أنها معايير ذاتية مستنبطة من الأدب ابان صفاء القرائح وكأنها تقدم للمبدع خلاصة ذلك الديوان الضخم الذي خلفه العرب .  
والمنهج الفني عند المحدثين " يتخذ من القيم الشعورية والتعبيرية أساسا في نظرته للعمل الأدبي " (٣) .

والقيم التعبيرية مفضية للقيم الشعورية، دالة عليها . وبعبارة أخرى نقول : إن القيم الشعورية هي التي توجه الأديب للقيم التعبيرية وجهة خاصة . ولن نعدم التدليل على ذلك من كتب البلاغة ، أو على الأصح من مباحث البلاغة ، حيث

---

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه ،، سيد قطب ، الطبعة الثالثة ، ١٤٠٠/١٩٨٠م ، ص ١١٥

(٢) نظرات في أصول الادب والنقد : . د.بدوي طبانة ط.الاولى ، ١٤٠٣هـ ص ٢٣٤

(٣) النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي : د.محمد عبدالرحيم كا فود . ص ٣٦٣

يوجه المعنى الأديبَ لكي يختار من امكانات اللغة ما يحمل تلك الدفقات الشعورية،  
ورصدت البلاغة العربية ذلك في مباحثها المتعددة.

ففي قول ابن المعتز :

وإني على اشفاق عيني من العدا لتجمع مني نظرة ثم أطرق  
" فقد نكر [النظرة] التي جمحت منه إلى صاحبه ليشير بهذا إلى أنها نظرة من  
نوع خاص ، نظرة ظامئة شرود ، تجمع منه جماحا لا يستطيع معه حبسها مهما بلغ  
اشفاقه وخوفه من الرقباء ، وانظر إلى قوله " ثم أطرق " وكيف أفادت كلمة " ثم "  
التي تفيد التراخي ، أن هذه النظرة الجامحة لم تعد إلا بعد زمن طويل مع هذه المراقبة  
الدقيقة " (١). فالمعنى الشعوري الذي يريده الشاعر ، أو الذي سيطر عليه ألجأه إلى  
التكثير ثم كان حرف العطف " ثم " دالا على مقدار تأمله لمحبوته رغم الرقباء ،  
وذلك يشير إلى تمكن حبه لمحبوته، ولوركب المخاطر في سبيلها .

ولتتمعن قول قيس بن الخطيم واصفا محبوته (٢) :

بين شكول النساء خلقتُها قصدٌ فلا جبلة ولا قُصْف

تغترقُ الطرفَ - وهي لاهية - كأتما شف وجهها نُرْف

سنقف عند جزئية في هذين البيتين وهي قوله " وهي لاهية".

حيث كان المعنى واحساس الشاعر به داعيا إلى هذه الجملة الحالية ومن ثم

كانت بعد مفصحة أشد الافصاح عن المعنى المراد.

(١) خصائص التراكيب ص ١٦٥ ، وانظر تحليل هذا البيت في دلائل الاعجاز ص ٩٨/٩٩ .

(٢) الأصمعيات. لأبي سعيد عبد الملك بن قريب ، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون

، ط. الرابعة . ص ١٩٦

\* الجبلة : الغليظة - والقصف : النحيفة . النرف : الضعف الحادث عن النرف .

فالشاعر في مطلع القصيدة وإلى مابعد هذين البيتين يعدد صفات هذه الحسنة . وفي قوله : تغترق الطرف : " أي تشغلهم بالنظر إليها عن النظر إلى غيرها بحسنها " (١) وقد قيد هذا المسند بالجملة الحالية " وهي لاهية " .

والعجل الذي يقرأ الشعر دون الوقوف على مثل هذه اللمحات لن تتضح له تلك المعاني التي انفعلت بها نفس الأديب .

لقد أفاد هذا القيد أن هذه الحسنة تشغل النظر بحسنها حال كونها لاهية غير متصفة بدلال ، ولا متبرجة لرجال ، فكيف بها إذا صنعت وتجلت ؟ ! فإنها حينئذ تسي العقول لا الأنظار .

إذن القيم التعبيرية التي يقول بها المحدثون ليست إلا امكانات اللغة التي وضعها البلاغة العربية في شبه قواعد عامة ، ودلت على كيفية النظر فيها وتحليلها واستثمارها .

ويقول أيضا:

تنامُ عن كُبرِ شأنها فإذا قامت رويداً تكادُ تتغَرَفُ

أرأيت الكناية هنا ؟ وكيف استدعاها المقام ؟ فهذه الحسنة يريد الشاعر أن يجلي ترفها ومخدوميتها، فكان أن لجأ إلى هذه الكناية التي توضح لنا أن هذه الفتاة ليست كفتاة امرئ القيس التي تنام الضحى وحسب ، بل تنام هذه الفتاة عن شئونها العظيمة التي تشغل بال غيرها من النساء ، وذلك كما أشرنا زيادة في الترف . أليست الكناية هنا قيمة تعبيرية استدعتها قيمة شعورية ؟!

إذن " يجب أن نضع في اعتبارنا الأول كيف استطاع الشاعر أن ينهض بينائه الفني ؟ وما الوسائل التي اتخذ منها انفعالاته وأحاسيسه في سبيل تشييد هذا البناء ؟

---

(١) لسان العرب : مصدر سا بق مجلد ١٠ ص ٢٨٥ مادة " غرق " .

كيف استطاع أن يحقق الصياغة المناسبة لما انفعلت به نفسه داخل هذه البيئة أو تلك ... وبذلك يتجه مجهودنا النقدي ... نحو الأثر نفسه مكونا من تراكيب لغوية صيغت على أساس فني وتضمنت داخل كل حرف فيها مشاعر معينة ومواقف محددة تترجم عن وجد الشاعر وروحه ورؤيته " (١) . وأكاد أجزم أن البلاغة العربية تستطيع بمباحثها المتعددة أن تغوص إلى أخص مشاعر الأديب كما سبق أن أشرنا إلى ذلك .

ولانبعد عن الحقيقة كثيرا إذا قلنا مع العلماء المنصفين المحدثين : " إن البلاغة كانت ولا تزال عماد مذهب أصيل من مذاهب النقد الأدبي ، وهو المذهب البياني أو المذهب الجمالي الذي أصبح يطلق عليه في أيامنا " المنهج الفني في نقد الأدب " وهو أقدم مناهج النقد المعروفة ، يبحث بمقتضاه عن الأسس الفنية التي ينهض عليها الأدب وتضم شملها الدراسات البلاغية " (٢) .

وعلى الرغم من كثرة الدراسات النقدية المعاصرة ، وتشعبها ، وتخصص كثير من نقادنا فيها فإن البلاغة العربية كانت مدرجة تحت اهتماماتهم سواء كان ذلك اعترافا صريحا بدورها في الأدب الانشائي والنقدي ، أو كان ذلك مضمنا في نظريات هؤلاء النقاد وتطبيقاتهم التحليلية ، أو كان ذلك من خلال الإشادة بعلماء البلاغة . فعن دور البلاغة في الأدب الانشائي والنقد يقول د. محمد زكي العشماوي إنه يجب " ألا نفصل بين مفهوم النقد والبلاغة ، ولا بين وظيفتيهما أو أهدافهما ،

---

(١) النقد التحليلي عند عبدالقاهر الجرجاني، د. احمد الصاوي . ط. الثانية ١٩٨٢م . ، ص ٤٨

(٢) البيان العربي :. يدوي طبانة، ط. الرابعة ١٣٨٨هـ ، ص ٤٣٥ . وانظر كذلك : فصول في البلاغة ص ٢٩٨ وفي الميزان الجديد ١٧١ .

وقيمتها في الحياة ، فالبلاغة كالنقد من أهم وأخطر الدروس في حياتنا الفنية والأدبية . وهي كالنقد وسيلتنا في إدراك ما في الأدب من قيم وما فيه من حقائق، وهي وسيلتنا في الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها ... وهي فوق هذا كله طريقنا الوحيد لتبصير الأدباء والشعراء بالصالح فيقتفونه وتحذيرهم من الفاسد فيجتنبونه " (١) .

فالناقد يربط بين البلاغة والنقد، وهذا في رأينا هو الصواب الذي يشير إليه دور البلاغة في الكشف عن خصائص النص الأدبي .

ولن نجد نقداً يعنى بالخصائص الفنية التي يشتمل عليها النص الأدبي إلا مرتكزا على مباحث البلاغة .

كما يشير الناقد أيضا إلى دور البلاغة الأول وهو المساعدة في انشاء النص الأدبي ، ووضع امكانات اللغة العربية كما تمثلت في البيان العربي الفذ ، وفي القرآن الكريم ، وضعها أمام المبدع ، وهو بصدد انشاء نصه الفني .

وكل ذلك ركزت عليه دراسات القدماء، كأبي هلال العسكري، والامام عبد القاهر الذي زواج بين هذين الدورين في كتابيه " أسرار البلاغة ، ودلائل الإعجاز " ويقول احمد الشايب مؤكدا هذا الدور فـ " كل من النقد والبلاغة يدور حول تحقيق الصدق والقوة والجمال في الأداء والتعبير الأدبي فالبلاغة تأخذ بيد الأديب وتهديه إلى الصواب ... ويتابع قائلا " إنها تضع للأديب القوانين التي تساعد على التعبير وتألّف الكلام الواضح الجميل " (٢) .

---

(١) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث : مرجع سابق المقدمة /د.

(٢) أصول النقد الأدبي / أحمد الشايب ، ط ١٩٧٣ م ص ٥١.

وعن دورها النقدي يقول : " والبلاغة هي قانون الصلة بين الكاتب والقارئ" (١) .

وإذا كانت مهمة الناقد عند المحدثين : " أن يعرف كيف يستفيد من معطيات اللغة ومن فاعليتها ، وطاقاتها ، وحسن استثمار الشاعر لها ، واستغلاله لامكانياتها" (٢) فإن البلاغة العربية هي الأقدر على أن تدله على حسن استثمار البليغ لامكانيات وطاقات اللغة العربية ، لأنها تضع بين يديه هذه الامكانيات كخلاصة لأبحاث دؤوبة في البيان العربي ، ثم تكون بعد ذلك مقومة للنص الوليد .

وقد أشرنا سابقا في الدراسة التقعيدية والتطبيقية إلى أمثلة عديدة تبين هذه المهمة التي حملتها البلاغة العربية على عاتقها .

ولامانع أن نضرب لذلك مثالا يضاف إلى كل ماسبق .

فالامام عبدالقاهر يذكر من امكانيات اللغة التي يجب أن يعرفها الأديب الفرق بين " الاثبات إذا كان بالاسم وبينه إذا كان بالفعل " (٣) .

ذلك " أن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشئ من غير أن يقتضي تجرده شيئا بعد شيء ، وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء " (٤) .

فعلى الأديب أن يستحضر هذه الخاصية وهو بصدد انشاء نصه الفني ، لستصاغر امكانيات اللغة وتشبي بمراحده . ثم انطلق الامام بعد ذلك ليرى مقدار توفيق

---

(١) نفس المرجع ، ص ٦٨ .

(٢) الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد : د. محمد زكي العشماوي ، بيروت : دار النهضة العربية ص ٢٠ ،

(٣) دلائل الاعجاز : مصدر سابق ص ١٧٤ .

(٤) نفس المكان .



الأدباء في الاعتناء بهذه الخاصية ، قائلا " وإن شئت أن تحس الفرق بينهما من حيث يلفظ فتأمل هذا البيت :

لايألف الدرهمُ المضروبُ خرقتنا لكنَّ يمرَّ عليها وهو منطلقُ  
هذا هو الحسن اللائق بالمعنى " (١) .

فالشاعر هنا اختار الاسمىة " منطلق " ليؤكد على كرمهم ، و أن ديدنهم ألا يمكث في صرتهم أو خرقتهم درهم واحد . ولو قاله بالفعل : " وهو ينطلق " لم يحسن - كما يقول الامام ، وذلك لأن الفعل يفيد تجدد المعنى لاستمراره حينئذ .

اما استخدام الجملة الفعلية ، حيث يحسن المقام لها ، فقد استشهد عليها بقول

الأعشى : (٢)

لعمري لقد لا حت عيونٌ كثيرةٌ إلى ضوءِ نارٍ في يَفَاعٍ تحرقُ  
تُشَبُّ لمقرورينِ يصطليانها وبات على النار الندى والمُحَلَّقُ (\*)

ثم يشير إلى حسن استثمار الفعل هنا " تحرق " قائلا :

" وذاك لأن المعنى في بيت الأعشى على أن هناك موقدا يتجدد منه الإلهاب والإشعال حالا فحالا ، وإذا قيل " متحرقة " كان المعنى أن هناك نارا قد ثبتت لها وفيها هذه الصفة وجرى مجرى أن يقال " إلى ضوء نار عظيمة ، في أنه لا يفيد فعلا يفعل " (٣) .

(١) دلائل الاعجاز : مصدر سابق ص ١٧٤-١٧٥ .

(٢) ديوان الأعشى : مصدر سابق ص ٢٢٢-٢٢٣ .

(٣) دلائل الاعجاز : مصدر سابق ص ١٧٦-١٧٧ .

(\*) المخلق بن خنثم بن شداد بن ربيعة ، كان فقيرا ذا بنات ، فسارع الى قرى وضيافة الأعشى وبالف في اكرامه ، رجاء أن يصيبه خير من مدحه ، فقال الأعشى فيه القصيدة التي منها البيت السابق . قالوا: فسارع الناس بخطبون بناته .

الأغاني : ٩/ ١١٣، ١١٧ لأبي الفرج الأصفهاني ، طبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف . .

ونضيف إلى تحليل الإمام السابق ، ماقاله الشاعر في بداية البيت الثاني : بأن هذه النار " تشب " حيث المراد هو تجدد هذه النار . وذلك باغفال أوحذف الفاعل وبناء الفعل للمجهول . فالتركيز على الحدث حينئذ .

وعلى كل حال فإن النقاد المحدثين وهم بصدد الحديث عن لغة الأدب مفردات وتراكيب ، ثم وهم بصدد عرض عناصر الأدب كما استقرت في النقد الحديث لم يستطيعوا الفكّك من أسر المباحث البلاغية في نظرياتهم المتعددة .

فالدكتور عز الدين اسماعيل يتحدث عن خصوصية التشكيل الأدبي قائلا : " القصيدة من حيث هي عمل فني ليست إلا تشكيلا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة ، وهو تشكيل خاص ، لأن كل عبارة لغوية سواء أكانت شعرية أم غير شعرية تعد تشكيلا لمجموعة من الألفاظ ، لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز " (١) .

ولعلنا نرصد هنا " قضية خصوصية التشكيل " التي جال فيها الإمام عبدالقاهر في كتابه " دلائل الإعجاز " :

فخصوصية التشكيل إنما هي إعادة صياغة للغة العادية ، وإعادة هذه اللغة لا يكون إلا من خلال مباحث البلاغة التي دلت الأديب على كل مايسمو بأدبه ، ويرتفع به ، ويشير - بتلك الامكانات - المتلقي .

وفي هذا المجال ذاته نجد المحدثين من النقاد يوصي بعضهم بعضا ألا يهمل الناقد : " هذه الجزئيات اللغوية والنحوية ... وذلك يقتضيه أولا تفهم المعاني الحقيقية التي تدل عليها العبارات بعناصرها الأصلية التي تسمى " عمدة " كالمبتدأ والخبر ، والفعل والفاعل أو بعناصرها الثانوية التي تسمى " فضلة " كالحال

---

(١) التفسير النفسي للأدب ط. الرابعة ١٩٨١م. ص ٥٦-٥٧ .

والمفاعيل وبعض المتعلقات ، وثانيا فهم المعاني المجازية أو التضمنية والإلزامية التي تؤديها العبارة بطريق الاستعارة والكناية ... وثالثا : قيمة كل جملة في إيضاح المعاني"<sup>(١)</sup> . فهذه الدعوات المتلاحقة ليست إلا التفاتة عظيمة الأثر لبلاغتنا العربية ، ذلك أن هذه الجزئيات اللغوية والنحوية ، والأخذ في الاعتبار العمدة والفضلة ، وكذا التوفر على تحليل المجاز والكناية .. الخ كل ذلك داخل تحت مظلة مباحث البلاغة المتعددة . بل إننا لانجد جديدا في تلك الوصايا السابقة إذا قارناها بقول الامام عبدالقاهر :

" واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه "علم النحو " وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نُهَجَّت ... وذلك أنا لانعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه ، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : " زيد منطلق " وزيد ينطلق ، وينطلق زيد.. وفي الشرط والجزاء ... وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في قولك : جاءني زيد مسرعا، وجاءني يسرع ... ويتصرف في التعريف والتنكير والتقديم والتأخير في الكلام كله، وفي الحذف والتكرار والإضمار والإظهار ..."<sup>(٢)</sup> .

ولاشك أن هذه الامكانيات التي عرضها الامام هنا أمام الأديب هي في الوقت نفسه معايير في يد الناقد يرى من خلالها القوة الإبداعية ومدى توفيق الأديب في توظيف هذه الامكانيات .

وعندما تحدث النقاد المحدثون عن العاطفة في الأدب ، وحاولوا الإشارة إليها وتحليلها، لم يستطيعوا ذلك إلا من خلال البلاغة العربية ، سواء كان ذلك ضمن

(١) أصول النقد الأدبي: مرجع سابق ص ١٤٧ .

(٢) دلائل الاعجاز : مصدر سابق ص ٨١/٨٢ .

مصطلح الخيال الذي تحتويه مباحث علم البيان ، أو من خلال نظم الكلام الذي يدخل تحت مظلة علم المعاني . فالخيال " هو العنصر الذي تلجأ إليه العاطفة لتعبر عن نفسها حين تعجز العبارات الأخرى دون تحقيق الغاية الأدبية " (١) .

و " إثارة العواطف - وهي أهم عنصر في الادب - تعتمد إلى درجة كبيرة على ما للكلام من نظم ، فإننا نرى أن المعنى قديكون مطروقا شائعا حتى إذا أجيده نظمه خرج كأنه جديد " (٢) .

وعندما حاول النقاد المحدثون تجلية العاطفة من خلال تحليل النص الأدبي كان ذلك على سنن لاحق مع التحليل البلاغي الذي لا تخطئه العين .

يقف الدكتور محمد زكي العشماوي عند مطلع قصيدتين لحافظ ابراهيم (\*) وشوقي (\*\*) قالاها في رثاء سعد زغلول (\*\*\*) :

بدأ بحافظ ابراهيم الذي يقول :

إيه ياليلُ هل شهدت المصابا	كيف ينصبُّ في النفوس انصبابا
بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح	أن الرئيسَ ولَّى وغابا
وانع للنيراتِ سعداً فسعدُ	كان أمضى في الأرض منها شهابا
قدَّ ياليلُ من سوادك ثوباً	لدراري وللضحى جنباباً

(١) أصول النقد الأدبي : مرجع سابق ص ٣٣ .

(٢) النقد الأدبي ص ٢٥ . أحمد أمين . الطبعة الخامسة ، ١٩٨٣م .

(\*) حافظ ابراهيم ، شاعر مصر ، لقب بشاعر النيل ، كان قوى الحافظة ، راوية ، حاضر النكتة توفي سنة ١٩٣٢م في القاهرة . الاعلام ٧٦/٦ ..

(\*\*) احمد شوقي أشهر شعراء العصر الأخير ، يلقب بأمير الشعراء ، نشأ في ظل البيت المالِك بمصر ، له عدد من القصص ، توفي سنة ١٩٣٢م . الاعلام ١٣٦/١ .

(\*\*\*) سعد زغلول : زعيم نهضة مصر السياسية ، وأكبر خطبائها في عصره ، تولى بعض المناصب العليا كرئاسة مجلس الوزراء والنواب ، توفي بالقاهرة سنة ١٩٢٧م . الاعلام ٨٣/٣ .

واتسج الحالكات منك نقابا      واحب شمس النهار ذاك النقابا  
قل لها غاب كوكب الأرض فغيب      ي عن السماء احتجابا

ثم يعقب الناقد محلا :

" لقد استطاع حافظ أن يختار من عناصر اللغة ما يحقق هذا الحماس ، فالحزن ( وهو العاطفة هنا ) عند حافظ يختلف عنه عند شوقي .. يلجأ حافظ إلى تفجير الأسى باختيار هذا الأسلوب الذي يجسد المصاب تجسيدا " ينصب في النفوس انصبابا " والذي يلتمس من عناصر الأداء اللغوي ما يعينه على التعبير ... ويتابع محلا :

" إذا تأملت الأبيات من جديد فترى أن الشاعر قد استغل اللغة من جانين هامين : الأول : ما اختاره الشاعر من لفظ قادر على إشاعة الظلمة المسيطرة على نفسه ، والثاني : قدرته على استخدام لغة درامية انفعالية قادرة على أن تبلغ درجة عالية من الحماس ، وأن تنقل هذا الحماس إلى الغير ، فمخاطبة الليل على هذه الصورة ، واستخدام فعل الأمر والإلاح عليه مرة بعد أخرى يدل على أن الأسى الذي يفجر قلب الشاعر لابد أن ينطلق فيغمر الكون كله " (١) .

ولو أعدنا هذا التحليل بمنهج بلاغي فإننا قد لانضيف إلا بعض المصطلحات البلاغية :

فاختيار الشاعر من عناصر اللغة ما يحقق غرضه ، ويشير انفعاله ، وانفعال الآخرين ، يدخل من أوسع الأبواب تحت مظلة نظرية النظم المعروفة .

أما قوله : إن الشاعر قد جسد المصاب تجسيدا " ينصب في النفوس انصبابا ، فهذه صورة مجازية رصدتها البلاغة العربية ، واحتفلت بها وبأمثالها من علم البيان

---

(١) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث : مرجع سابق ص ٣٥ .

لدورها الذي لا ينكر في بث الحياة ، أو النبض الفني في النص الأدبي ، فهي استعارة مكنية . اما استخدام الشاعر هنا لفعل الأمر على هذه الصورة ، فليس إلا خروجاً على خلاف مقتضى الظاهر ، حيث إن الليل لا يؤمر ، فخرج الأمر إلى معنى آخر هو الالتماس ، ثقة من الشاعر أن الفاجعة قد لفت الليل في عباؤها .

أما مطلع قصيدة شوقي : <sup>(١)</sup>

شيعوا الشمسَ ومالوا بضحاها      واتحنى الشرقُ عليها فبكاها  
ليتني في الركبِ لما أفلت      يوشعُ همَّتْ فنادى فثناها

فيقول عنه د. العشماوي:

ففي البيت الاول " أوقفنا الشاعر أمام المشرق العربي كله الذي تجمع لشيخ جنازة سعد في انحناء بالغة الحزن... فلم يشيع الشرق سعدا حين شيعة وإنما شيع الشمس ومال بضحاها ، على أن الذي أكسب الصورة روعتها ، ومنح الموقف هيئته ، تلك العلاقات التي تألفت من كلمات البيت ، التي تجلت في هذا الاستهلال المباشر في بساطة وانجاز . " (٢) .

إن هذا البيت يتزاحم بالصور البلاغية التي بينت مقدار مصاب الشاعر، وكما مضى نقول : إن هذا التحليل تحليل بلاغي تنقصه مصطلحات بلاغية وحسب.

فسعد زغلول شبهه الشاعر بالشمس في علوها ومكانتها ، ثم حذف المشبه وأبقى المشبه به ، وهذه استعارة تصريحية . والناقد لم يبعد عن هذا عندما قال : " إنهم لم يشيعوا سعدا بل شيعوا الشمس وكذلك انحناء الشرق ، استعارة مكنية .

(١) الشوقيات ، أحمد شوقي ، بيروت : دار الكتاب العربي: ج ٣ / ص ١٧٤ .

(٢) قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث : مرجع سابق / ٣٧ .

أما الاستهلال المباشر في بساطة وإيجاز كما قال الناقد ، فإنما جاء من خلال استخدام الشاعر للأسلوب الخبري الخالي من المؤكدات ، حيث ألقى هذا الخبر العظيم عند الشاعر غفلا من المؤكدات ، وذلك ظنا وثقة من الشاعر أنه ظاهر وشائع . وهذا بحث دقيق المسلك في بلاغتنا العربية .

وهكذا كانت اشارات الناقد المقتضية داخلية ضمن مباحث البلاغة حتى وإن لم يصرح بذلك .

وأیضا نجد اشادة ببعض المباحث البلاغية دون التصريح بمصطلحاتها حيث يذكر ذ. صلاح فضل قول ذي الرمة :<sup>(١)</sup>

عشية مالي حيلةٌ غير أنني      بلقط الحصى والخطَّ في التُّربِ مولعٌ  
أخطُّ وأمحو الخطَّ ثم أعيدُه      بكفِّي والغربانُ في الدارِ وقَّع

ويقول " فليس ثمة تشبيه ولا استعارة ولا مجاز آخر ، وبالرغم من ذلك ينجح الشاعر في تقديم تمثيل حسی نرّدد كثيرا في وصفه بانه خيالي إذ يمكن له أن يعتمد على تجربة واقعة ، ويصفها بدقة ، مما يجعل دور الخيال قاصرا على استحضارها وتمثيلها دون تكوينها الأصلي " <sup>(٢)</sup> .

---

(١) ديوان ذي الرمة : مصدر سابق ٧٢٠-٧٢١ .

(٢) علم الاسلوب مبادئه واجراءاته : مرجع سابق ص ٢٣٦ .

ولعل أوضح مبحث بلاغي في هذه الأبيات هو مبحث " الكناية ".  
والدكتور صلاح فضل عندما قال : " يمكن له أن يعتمد على تجربة واقعة " لم  
يخرج قيد أنملة عما قاله علماء البلاغة في هذا الفن مفرقين بينه وبين المجاز بكون الكناية  
لا تمنع المعنى الحقيقي بخلاف المجاز .

وكذلك " تبرز الأصول النقدية القديمة عند الدكتور مندور في التحليل اللغوي  
" الذي يرمي إلى إبراز دور الشاعر وقدرته على النظم بقدر ما يملك من الموهبة التي  
تجعله يتحكم في عملية النظم بشكل يجعل العمل الشعري يوحى بكل ما يريد بواسطة  
الألفاظ " (١) .

يتضح لنا ذلك بجلاء عند تحليل الدكتور مندور للمقطع التالي من قصيدة "   
أخي " لميخائيل نعيمة (\*) :

أخي إن عاد يحرتُ أرضه الفلاحُ أو يزرع  
وبيني بعد طُول الهجر كوخا هده المَدْفَع  
فقد جفَّت سواقينا وهَدَّ الذلُّ مأواَنَا  
ولم يترك لنا الأعداءُ غرسا في أراضينا  
سوى أجيافٍ موتانا

---

(١) الأصول الزائفة في نقد الشعر العربي المعاصر. د. عدنان قاسم ، الطبعة الأولى

١٩٨٠م. ص ١٠١

(\*) ميخائيل نعيمة ، أديب لبناني .. هاجر الى الولايات المتحدة الأمريكية ... ثم أسس مع جبران

وغيره جمعية أدبية عرفت باسم : الرابطة القلمية ...

من آثاره : الغريال ، وهمس الجفون .

انظر : مشاهير الشعراء والأدباء ص ٢٣٦/٢٣٧ .



ثم حلل هذه المقطوعة قائلا : " أي بساطة في التصوير ؟ وأي قرب من واقع الحياة ؟ تلك التي تعضني وتعضك ، حياة الفلاح يحرق ويحرق بعد أن يبني كوخه من جديد . وأما نحن " فقد جفت سواقينا " عبارة ساذجة ، ولكن كم لها في النفس من أثر : " سواقينا " التي ألفناها ، سواقينا العزيزة التي خلفها لنا الآباء .. " ولقد هد الذل مأوانا " ثلاثة ألفاظ قوية نافذة جبارة ، لا تستطيع أن تستبدل بأي منها غيره دون أن تفسد الشعر ، وتذهب بقوته .. فهو لم يهدم ، والهدم شيء مبتذل " هد " لفظ موجز موح مصور ، وقد هد مأوانا " فلم يهد بيتنا ، ولا دارنا ، ولا منزلنا ، ولا قريننا ، بل ولا وطننا ، هد " مأوانا " الذي نحتمي به ونستر خلف جدراننا آلامنا" (١) .

ففي هذا التحليل يظهر لنا أن روح نظرية الامام المشهورة شائعة فيه ، لا تخطئها العين .

حيث نلاحظ أولا تركيز الناقد على اختيارات الأديب الموحية سواء كانت ألفاظا أو تراكيب ، والبلاغة العربية وخاصة نظرية النظم للامام عبدالقاهر قائمة على حسن الاختيار بين إمكانات اللغة ، ثم القدرة الإبداعية على الصياغة أو التركيب .

كما نلاحظ ثانيا قوله في " هد الذل مأوانا " أننا لا نستطيع أن نغير كلمة منها دون أن نفسد الشعر .

وقبل مندور قال أحمد أمين : " وأي اختلاف في التعبير ، وطريقة نظم الكلام ينتج اختلافا في التأثير ، فلو أنك غيرت ولو تغييرا طفيفا كلمة في بيت من الشعر مكان كلمة أخرى شعرت توا باختلاف الأثر الذي يوحيه " (٢) .

(١) في الميزان الجديد : مرجع سابق ص ٦٩ .

(٢) النقد الأدبي ، : مرجع سابق ص ١٥٢ .

والإمام عبدالقاهر قال قبلهما : " إنه لاسييل إلى أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر أو فصل من النثر فتؤديه بعينه ، وعلى خاصيته ، وصفته بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك ، ... ولا يغرنك قول الناس ، قد أتى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فإنه تسامح منهم والمراد أنه أدى الغرض ، فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول حتى لاتعقل هنا إلا ماعقلته هناك ... ففي غاية الإحالة ، وظن يفضي بصاحبه إلى جهالة عظيمة " (١) .

وكذلك يرتضي الدكتور مندور كثيرا مما عابه الآمدي من استعارات أبي تمام المفرقة في البعد ، ويقول : " ولو أننا نظرنا فيما عابه ناقدنا على بديع أبي تمام لوجدناه معتدلا كل الاعتدال بحيث لانستطيع إلا أن نقره على معظم ما عابه " (٢) .  
وقياسا على ذلك يرد مندور بعض الاستعارات التي فيها بعد واغراق وعدم مناسبة .

من ذلك صورة رسمها بشر فارس (\*) لبطل إحدى قصصه قائلا عنه : " يركز

---

(١) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ص ٢٦١ .

(٢) النقد المنهجي عند العرب : مرجع سابق ص ١٤٠ .

(\*) بشر فارس : أديب لبناني الأصل ، من أسرة مارونية ، مصري المولد والوفاء ، كان يعتمد الاغراب في أسوبه الانشائي والعزلة في حياته الخاصة ، توفي سنة ١٩٦٣ م . الاعلام ج ٢ ص ٥٥ .

أوتاد نهاره في المطعم ، وينصب خيمته في القهوة " .  
فيعقب قائلا : " وأما أوتاد النهار ، فذلك مالا علم لي به ، وإن كنت أعلم  
أن الخيمة هي التي تحتاج إلى أوتاد " (١)

وكذلك ينتقد صورة استعارية لنسيب عريضة الذي يقول :  
أعشقتُ مثلك في السماء      أختا تحنُّ الى اللقاء  
فجلست في سجن الرجاء      نحو الأعالي تنظرين  
ويقول مندور : " وهنا نلمس الإغراب ، ونلمس المعاني البعيدة والصورة المقتسرة ،  
فالجلوس في سجن الرجاء ليس من الشعر القريب الحبيب الى النفس " (٢) .  
وهي كاستعارات أبي تمام التي عابها عليه الآمدي ووقفنا على طرف منها سابقا

---

(١) في الميزان الجديد : مرجع سابق ص ٢٤ .

(٢) نفس المرجع : ص ٧٧ .

المبحث الثاني

البلاغة العربية والدراسات الأسلوبية

بعد أن أوجزنا الحديث عن نظرة النقاد في تصنيف مناهج النقد الحديثة وتركيزهم على المنهج الفني ، وقولنا: إن هذا المنهج الذي يجعل همه النص الأدبي لا يعد كثيرا عن المقاربات النقدية للبلاغة العربية التي تجعل النص الأدبي ميدانها الذي تنطلق منه ، دراسة بناءه ومركزة على الصياغة الأدبية التي صاغها الأديب من إمكانات اللغة .

بعد أن أوجزنا الحديث في ذلك ، ينعطف بنا البحث ضمن هذا السياق وجهة أخرى مغايرة للوجهة السابقة وإن دخلت معها تحت المسمى الكلي للفصل. ذلك أن الباحث الذي يعرّج على مناهج النقد الحديثة لابد أن يفرد الدراسات الأسلوبية بمبحث خاص ، نظرا للقرب الظاهر بينها وبين البلاغة العربية ، وحتى لا يتشعب بنا الحديث رأينا أن نوجز الحديث عن هذه الدراسات منطلقين من مفاهيم الأسلوبية الفكرية ، ومعرفة ماتقدمه للنص الأدبي ، وهجوم دعائها على البلاغة العربية ، مع عقد موازنات بين المقاربات الأسلوبية للنص الأدبي والمقاربات البلاغية له ، ليتضح لنا الدور الذي تقدمه البلاغة والآخر الذي تقدمه الأسلوبية لدراسة النص الأدبي وتقويمه إن كان بين البلاغة والأسلوبية فرق .

أ- المفاهيم الفكرية للأسلوبية :

يؤكد المهتمون بالأسلوبية أنها قد نشأت ، وتولدت من مباحث علم اللغة أو اللسانية الحديثة : " إن الألسنية - وقد تأسست أصولها ، وتبينت اتجاهاتها الكبرى في منتصف هذا القرن - ولدت صلتها بالادب مذهباً - في ممارسة النص - جديداً أطلقوا عليه الأسلوبية ، أو علم الأسلوب ، ترمى من ورائه احتواء الكلم الأدبي ، وجعل النقد فناً من أفنان شجرتها التي تفرعت بشكل يدعو إلى الدهشة " (١) .

ويقول آخر : " ارتبطت نشأة الأسلوب في بداية هذا القرن بالتطور الذي لحق الدراسات اللغوية في القرن الماضي " (٢) .

وتأسس على ذلك الارتباط والانبثاق من العلوم اللغوية الحديثة يجدر بنا أن نلقى الضوء على بعض المفاهيم الفكرية التي انطلقت منها مبادئ البحث اللغوي الحديث .

فا " الألسنية علم ينشأ في سياق تاريخي يتمثل أساساً : بالعقلانية ، بالوضعية ، بالتاريخية ، العقلانية تعني أن نسلط العقل على اللغة أي أن نتناولها بالبحث كظاهرة اجتماعية إنسانية ، لا كظاهرة مقدسة تخضع لنواميس لاعقلية أو روحية ، والوصفية تعني أن نضع اللغة أمامنا منفصلة عن ما يمكن أن تتصل به من عناصر ذاتية سواء كانت فردية أو اجتماعية ، بل اللغة كشكل ومضمون للذات تصبح موضوع بحث عقلائي مثلها كمثال الظواهر الطبيعية في العلوم الصحيحة ، والتاريخية تعني أن اللغة منتج للتطورات التي تعرفها المجتمعات ، وهي لا تؤكد على أصل اللغة بقدر

---

(١) اللسانيات واللغة العربية مقال د. حمادى صمود ، - ٤ ديسمبر ١٩٧٨ م. ص ٢٣٠

(٢) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، : مرجع سابق ص ٩ .

ماتؤكد الصيرورة التاريخية " (١) .

فخضوع اللغة للعقل ، ومعاملتها معاملة الظاهر الاجتماعية من شأنه أن يقضي على ثبات اللغة ، ويجعلها متغيرة متبدلة ، وذلك بتطبيق المنظور الماركسي الجدلي عليها ، المعتمد على الجدلية التاريخية المتطورة .

" وهذا يعني أن لغة المصحف بعد مرحلة من التطور - كما قالوا - ستصير لغة معزولة ، ويؤول القرآن إلى المساجد ليحبس فيها كما آلت لغات الأديان الأخرى ... وبهذا يطل أثر القرآن في حياة الأمة الإسلامية " (٢) . وهذا التطور والتبدل يعني أن الألسنية لا تعترف بالقاعدة أو المعيار اللغوي ،

" فالموقف الألسني مجرد كل قاعدة من قدسيته بل لا يرى قاعدة إلا فيما هو متداول وممارس من طرف المجموعات البشرية ، وفي بعض الأحيان يرى في تكسير القاعدة قاعدة إذا ما اندرج ذلك في تجارب جماعية .. " (٣) .

وعلى ضوء هذا التطور تعمد الألسنية إلى مراجعة معاييرها اللغوية في ضوء تطور الاستعمال اللغوي فهي " تعمد إلى المراجعة الدائمة تعيد فيها فحص المعيار في ضوء ما تطور إليه الاستعمال ، بحيث تجعل التداول الفعلي للجهاز اللغوي هو المرجع الأصل " (٤) .

---

(١) اللسانيات واللغة العربية : مرجع سابق ص ٤٠٤

(٢) مجلة كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية : مرجع سابق ص ١٨٥ .

(٣) اللسانيات واللغة العربية : مرجع سابق ص ٤٠٤ .

(٤) مجلة المنهل " الأسلوبية بين المعارف الموروثة والمعارف المستحدثة " عبدالسلام المسدي - السنة ٥٤

، مج ٤٩ ، العدد ٤٥ . ( جهادى الأولى ١٤٠٨هـ / يناير ١٩٨٨م ) . ص ٥٦ .

وبهذا تتضح لنا خطورة علم اللغة الحديث على لغتنا العربية ، وأنه علم موضوع للغات الأوربية، وأن أقل ما يقال فيه بالنسبة إلى اللغة العربية أنه لم يراع خصوصيات هذه اللغة ، التي كمل نضجها بنزول القرآن الكريم بها ، وشهد لها ببلوغها - أبان هذا النزول النضج . وحمايتها من الدراسات اللغوية الحديثة إنما هو حماية لها من التغير والتبدل لحفظ مراد الله من كلامه ، ثم حفظ شخصية الأمة ، المتمثل في تراثها العريق .

وهذا الثبات الذي عرفت به اللغة العربية اعتبره المنظرون للدراسات اللغوية الحديثة عائقا أمام المد اللغوي ف " أول ما يلوح ... عائقا أمام نهضة الإشعاع الألسني في العالم العربي ... هو اكتمال علوم اللغة عند العرب ... ويكاد يجزم الناظر بأن العرب بين قديمهم وحديثهم قد أتوا كلياً على لغتهم جمعاً وتحصيماً، ثم دراسة وتنظيماً حتى عدت علومهم في اللغة مضرب الاكتمال ، فعن هذا الواقع الحضاري المعرفي نشأت لدى العربي رؤية من القداسة تجاه لغته النوعية وتجاه علمنة اللغة (\*) ذاتها ، كما نشأ سياج من المحظورات ترسخت بموجبه عقدة الاستغناء... " (١) .

ونحن إذ ننبه إلى خطورة هذا الاتجاه ، أو هذه المبادئ على اللغة العربية فإننا لانطلق من فراغ ، ففي النصوص السابقة ما يدعم وجهة نظرنا ، ثم إن بعض المنظرين لعلم اللغة الحديث لاحظوا هذه الخطورة .

فدراسة اللغة كظاهرة اجتماعية ، وجعل المجموعة اللغوية ، أو التداول اللغوي للمجموعة اللغوية هو الأصل ، سيدخل في صميم الدراسة اللغوية ، دراسة

---

(١) اللسانيات و اللغة العربية - مرجع سابق مقال عبدالسلام المسدي ص ١٢ .

(\*) علمنة اللغة : لعلها تعني فصل اللغة عن أصولها المعبرة ، وعن قداسها التاريخية .

اللهجات المحلية ، والعامية بشكل أوضح ف " التمييز بين الفصحى والدارجـة والتركيز على الدارجة كان يشكل مناورة ألسنية للتفريق بين الشعوب العربية. ولذلك منيت تلك المناورة بالفشل ، فما هو موقف الألسني من القضية بعد الاستقلال ؟ لاشك أن الاتجاه الوحدوي العربي سيركز انتباهه على اللغة الفصحى ، وسيحصر موضع اللغة الدارجة ، سعيًا منه في دعم أصول الآلة العربية ، ولاشك أن هذا الاختيار الايديولوجي يتعارض مع ماتحملة الألسنية من مفاهيم ، اللامركزية ، وانعدام المعيارية ... فيما أن مفهوم الألسنية يحمل امكانية اللامركزية فهو يصطدم بالاتجاه الايديولوجي الذي يركز على المركزية في المستوى القومي الشامل " (١).

ويقول د.عبد السلام المسدي في اعتراف واضح حيال هذا الموضوع : " ... لامهرب لنا من الإقرار موضوعيا بأن بعضهم " أي المستشرقين " قد عمل على ازدهار علم اللهجات في العالم العربي ، يباعث : ، إما سياسي غايته استعمارية ، وإما عقائدي يهدف إلى تقليص البعد الديني ، والوزن الروحي الذي للعربية عند أهلها ، وإما مذهبي يرمي إلى تأصيل الايديولوجيات التي تريد نقض التركيب الهرمي في المجتمع ، بغية تسطيحه اقتصاديا وسياسيا ، وبالتالي لغويا " (٢) .

أما عن مبدأ التغير والتطور ، ، فيقول الكاتب : " مفهوم الألسنية لا يؤكد على النمط المثالي للغة ، بقدر ما يؤكد على النمط التجريبي للغة ، والنمط التجريبي هو وليد التاريخ ، والممارسة الاجتماعية ، فمنطق التعصير يمكن أن يؤدي إلى تحويل هيكل اللغة العربية ككل ، ونفي النظريات القديمة . وهذا

---

(١) اللسانيات واللغة العربية . سبق ذكره مقال رضا بوكراع ص ٤٠٩-٤١٠ .

(٢) نفس المرجع : ص ١٥



التصور التاريخي للغة الذي نجده متمثلاً في بعض امكانيات الألسنية يتنافى والاتجاه التقليدي الذي يؤكد على ثبات اللغة بشكلها القديم " (١) .

وبذلك يتضح لنا أن المبدأ الخطير الذي اعتمدت عليه الألسنية ، وهو اعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية ، متغيرة الدلالة ، متبدلة غير ثابتة المعايير مبدأ خطير إذا طبق على اللغة العربية ، أو نظر إلى اللغة العربية من خلاله .

وبعد فهذه اطلالة سريعة على بعض المبادئ التي تؤمن بها الألسنية ، والأسلوبية ، كما أشرنا سابقاً ، قد ولدت من مباحث الألسنية واستفادت من مبادئها المتعددة .

فقد رأينا كيف تعتبر الدراسات الألسنية أن اللغة ظاهرة اجتماعية متطورة غير ثابتة ، فلذلك لاتعترف بالقاعدة ، وتحارب اللغة المركزية ... الخ فجاءت الأسلوبية لتنتقل من هذه المبادئ ، وعليه فإن " الأسلوبية بحث دائم عن المنظومات النوعية طبقاً لكل نسيج ابداعى ، ثم هي ملتزمة بمراجعة ضوابطها مراجعة دائمة ، دون اعتبار لأبدية أي سلم معياري جاهز ، وهي بهذا جنيس اللسانيات على حد ما كانت البلاغة جنيساً لعلم النحو ... " (٢) .

إن عدم ثبات المعايير في دراسة اللغة يفيد وجود قطيعة لغوية بين حاضر اللغة وماضيها ، " واللغة التي نزل بها القرآن ( الكريم ) لاتعيش في حاضرها قطيعة مع ماضيها أي لاتنقسم إلى لغات متباعدة فهي لاتزال في عصرنا هذا كما كانت عليه أول مرة عند هبوط الوحي وقبل هبوطه ... " (٣) .

(١) المرجع السابق ص ٤١٠ .

(٢) مجلة المنهل عدد ٤٥ سنة ٥٤ مجلد ٤٦ ص ٥٧ ، جمادى الأولى ١٤٠٨ هـ سبق ذكره .

(٣) مقالات في الأسلوبية ، دراسة ص ١٧٠ ، د. منلر عياشي. الطبعة الأولى ١٩٩٠ م .

والأسلوبية " ترصد ... مقدار التطور أو القطيعة ، حين تعكف على دراسة لغة عصر من العصور ، فنحن إذا أخذنا نصا من نصوص اللغة الفرنسية - مثلاً - يعود تاريخه إلى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر ، وقرأناه على فرنسي معاصر من أبناء هذا القرن فثمة احتمال كبير أن يستعصي عليه فهمه ، وذلك لأن اللغة التي يتكلمها الفرنسي الآن آخذة في تأسيس قطيعة مع ما كانت عليه هذه اللغة نفسها في القرون الخالية ، ويمكن أسلوبيا أن ترصد هذه القطيعة - أي نرصدها - نحواً أو صوتا وصيغة ، كما يمكن أن نرصدها معجميا لنرى مقدار تغير معاني الألفاظ ومدلولاتها" (١) .

وهذه الحال التي تعيشها اللغات الأوربية تناسبها مثل هذه المناهج ، ذلك لأن التطور اللغوي ، وتغير المدلولات إنما يكون حين يسمح به المجتمع اللغوي نفسه ، حيث يصبح التطور حقيقة ملموسة ويجد الدارس فيه حينئذ مجالا للبحث والتقصي .

والمجتمع اللغوي العربي لم يسمح بمثل هذا التطور ، نظرا لارتكازه على لغة شارفت الكمال ، وحفظت دلالاتها ، كما حفظت نحوا وصرفا ، حيث " اختارها الله لسانا لرسالة البشر الخالدة التي يتحتم بقاء كتابها ولغته في هذا الوجود حتى يوم الساعة ، لأن الله هو الذي تكفل بذلك في قوله تعالى : ﴿ إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ ﴾ ولا تحفظ لغة على طول الدهر إلا إذا كانت قد بلغت من الترقى في أصول التراكيب مرحلة استقرت فيها ، إذ أن ذلك لا يتصور في لغة لاتزال تسعى نحو الأمثل في قواعدها ، ولولا استقرار أصولها ، واكتمال خصائصها البلاغية ورسوخها لذابت هذه اللغة في دائرة الفتوحات " (٢) .

---

(١) نفس المرجع ص ١٧١

(٢) مجلة كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية : مرجع سابق ص ٢٢٢ .

والأسلوبيون عندما أخذوا هذا المبدأ من الدراسات اللسانية انحرفوا به - في رأينا - إلى مزالق تصم النص الأدبي بالانغلاق في الدلالة ، ذلك لأن الدلالة متغيرة عند كل قراءة نقدية ، حتى يصل بها الأمر إلى التعارض والتباين فالنصوص في التحليل الأسلوبي " ستظل مفتوحة كإمكانات لمعان لم تأت بعد... " <sup>(١)</sup> ثم إن القيم الدلالية في التحليل الأسلوبي نسبية <sup>(٢)</sup> ، ونسبية الدلالة تسمح بتلك التناقضات في القراءات النقدية .

ولهذا يركز الأسلوبيون والبنويون على الدال ( محررا من المدلول ... لتأسيس الدلالة الانبثاقية المتسامية على المصطلح الاجتماعي بظرفيته المحدودة من داخل المدلول " <sup>(٣)</sup> .

فالصياغة على هذا المبدأ تصبح علامة حرة ، تتلقفها كل قراءة نقدية ، وتلبسها دلالات متنوعة ، وهذا ما يؤدي إلى تباين وتضاد وجهات النظر في التحليل الأسلوبي . ومن الطبيعي أن الأسلوبية حينما تعالج النص الأدبي ستتطلق من خلال منهج وصفي ، يصف الظاهرة الأدبية ، من خلال فنيات تلك الظاهرة فهو " يسجل الظواهر ، ويعترف بما يصيبها من تغير ويحرص فقط على بيان دلالاتها في نظر قائلها ومستمعها أو قارئها ... إن علم الأسلوب علم وصفي " <sup>(٤)</sup> .

---

(١) تشريح النص مقارنات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبد الله الغدامي ط. الأولى

١٩٧٨ . ص ٧٤

(٢) نفس المرجع ص ٧٩ .

(٣) نفس المرجع ص ٨٠

(٤) مدخل إلى علم الأسلوب. د. شكري عياد ، الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م . ص ٤٥

والانطلاق من الوصف تحتمه النظرة المتغيرة للغة ، فليس هناك ثبات لأي ظاهرة فنية ، ومن شأن ذلك أن تتعدد القراءات للنص الأدبي الواحد ، لأنه لا توجد معايير تقرب بين وجهات النظر ، فكل قارئ يقرأ النص بطريقة تناقض قارئاً آخر ، وقد تناقض قرآ تان لناقد واحد ولنص واحد ،

أما معيارية البلاغة العربية متمثلة في قواعدها فمن شأنه " أن يساعد على الحفاظ على اللغة الأم في فصاحتها وبلاغتها.. كما سيساعد على تدعيم الدور الأساسي والهام الذي تؤديه في خدمة الأمة ووحدةها ... وهي الأمور التي ستقلل من محاذير اللحن ، وفساد العبارة والتعاس عن الادلال " (١) .

إضافة إلى أن هذه المعيارية تساعد على تقريب وجهات النظر ، فتتعدد القراءة وتتقارب نظرا للاحتكام إلى معيار واحد ، فابن رشيق مثلاً يذكر قول امرئ القيس في وصف فرسه :

مِكْرٍ مِقْرٍ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَا كَجَلْمُودِ صَخْرٍ حَطَه السَّيْلُ مِنْ عَلٍ  
ويحمله قائلًا: " فإنما أراد أنه يصلح للكر والفر ، ويحسن مقبلاً ومدبراً ، ثم قال "معا" أي جميع ذلك فيه ، وشبهه في سرعته وشدة جريه وحضره بجلمود صخر حطه السيل من أعلى الجبل ، فإذا انحط من عال كان شديد السرعة ، فكيف إذا أعانته قوة السيل من ورائه . "

ثم يورد ابن رشيق وجهة نظر أخرى لعبدالكريم النهشلي قائلًا:  
" إنما هو الصلابة " يقصد التشبيه " لأن الصخر عندهم كلما كان أظهر للشمس والرياح كان أصلب . "

---

(١) اللغة والبلاغة ،، عدنان بن ذريل ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٣ م. ص ٤٤

ثم يورد وجهة نظر ثالثة لبعض المحدثين فيقول : " إنما أراد الإفراط فزعم أنه يرى مقبلا مدبرا في حال واحدة عند الكر والفر لشدة سرعته . واعترض على نفسه واحتج بما يوجد عيانا بالجلمود المنحدر من قمة الجبل ، فإنك ترى ظهره في النصبه على الحال التي ترى فيها بطنه وهو مقبل اليك " (١) .

فنحن نلاحظ تقارب وجهات النظر ، وأنها تخدم الصورة من جميع جوانبها وذلك من خلال سمة بلاغية معروفة في التشبيه وهي " وجه الشبه " حيث ينظر الناقد للصورة واضعا أمام عينيه كيف جمع الشاعر بين أطراف الصورة ، ولأهم بينها من خلال وجه الشبه ، فابن رشيق كان وجه الشبه عنده السرعة ، لاحظ ذلك في المشبه به " الجلمود " من خلال انحداره من أعلى الجبل ، والسيل يعدو في أثره .

والنهشلي كان وجه الشبه عنده " الصلابه " لاحظته في المشبه به من خلال تعرضه للشمس والريح وهو في أعلى الجبل فصلب واشتد . ونظرة ذلك المحدث كانت كنظرة ابن رشيق ، ولكنه لاحظ ملاحظة أخرى من خلال تقلب الحجر ظهرا لبطن فأخذ من ذلك شدة سرعة الحصان ، حيث يرى مقبلا مدبرا في حال واحدة .

فإذا حاولنا أن نضع بازاء هذه الطريقة في تحليل الصورة البلاغية القائمة على هذه القاعدة ، نظرة أخرى للدراسات الأسلوبية لبیت من الشعر يحمل صورة أخرى فإننا سنجد البون شاسعا . فهذا مصطفى ناصف في إحدى دراساته الأسلوبية يحلل أسلوبيا بيت الوأواء الدمشقي :

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت وردا وعضت على العنّاب بالبرد

فيقول : " إن قارئنا معاصرا يمكن أن يقول : أن هاهنا انسانا مزق إلى أجزاء مختلفة، ذهب كل منها في طريق ، وضاعت وحدة الإنسان وشخصيته المتكاملة ، واصبحت بدلا من ذلك حشدا مصطنعا من اللؤلؤ والورد والعناب والبرد ، وكأنما حرص الشاعر على أن يمسح كل جزء من الأجزاء ويرمي به بعيدا إلى شيء آخر ، ولانستطيع هاهنا أن نكون صورة معقولة لجسم انسان أو روحه ، وقد نقول : إن هذا الإنسان مثل به تمثيلا غريبا في وقت يزعم فيه الشاعر أن يمجده ويكبره ، وقد يقال : إن ما كان مصدرا للسرور يخيّل إليك أنه مظهر من مظاهر التعذيب " (١).

فهذا التحليل غريب عن الصورة ، أو الصور المتابعة في هذا البيت . وهو يحمل النص ما لا يحتمل ، وليس هناك مسخ ولا تمزيق لشخصية هذه الحسنة بل إن الشاعر شاهد هذه الحسنة أو تخيل حالها على هذه الصورة : حيث الحزن المفضي إلى الدمع ، والدمع المتحدر على الخد ثم عضّها على أصابعها من شدة الحزن ، إنه منظر متصاعد من الحزن ، رصده الشاعر من خلال هذه الاستعارات ، ولو احتكم المحلل أو الناقد إلى التحليل البلاغي لأغناه ذلك عن هذا الإغراب ، والبعد في تصور هذه الصورة ، فحرية القراءة وعدم وجود المعيار المحتكم إليه يؤدي إلى مثل ذلك .

ويقول نفس الكاتب محلا لمطلع قصيدة أبي ذؤيب (\*) المشهورة :

**أمن المنون وريبها تتوجع      والدهر ليس بمعتب من يجزع**

" هاهنا نجد الدهر يُعبر عنه بأكثر من لفظ واحد ، ومغزى ذلك أن مفهومه يعتمد

---

(١) اللغة بين البلاغة والأسلوبية. مصطفى ناصف ، اصدار نادي جدة الثقافي ، كتاب رقم ٥٣ -

١٤٠٩هـ/١٩٨٩ م . ص ١٨٠

(\*) أبو ذؤيب الهذلي : خويلد بن خالد بن محرث ، من بين هذيل بن مدركة من مضر ، شاعر فحل

مخضرم ، أسلم وسكن المدينة ، واشترك في الغزو والفتوح ، واشتهر بعينته في رثاء ابنائه الخمسة

الذين أصيبوا بالطاعون ، توفي نحو سنة ٢٧ هـ. انظر الاعلام ٣٢٥/٢.

على الالتباس ، وأنه يعمل من خلال اللغة ، وأن هناك ألفاظا كثيرة تأتي لخدمته،...  
ولنلاحظ على عجل - المنون - الريب - ومن بعده يأتي الحدثان . وهي ألفاظ  
متداخلة لا تخلو من طابع التجريد ، ونحن منذ البدء نلاحظ أن هذا التجرد ينمو من  
خلال مفهوم الدهر ، ولذلك كان الدهر محركا أساسيا . فلا غرابة إذا وجدنا أنماطا  
من المشاعر المتباينة ربما تمتد لتصل إلى حد الصداقة الكامنة التي يشوبها الإجلال ،  
فالدهر - في بعض إيماءات البيت - لا يخلو من الرفعة أو الشموخ ، ومن أجل ذلك  
يمكن أن يلتمس له العذر إذا هو أغضى عن ظواهر الجزع التي تبدو من وقت  
لآخر... " (١) .

أول ما نلاحظه على هذا التحليل ما يقوله الكاتب عن أن مفهوم الدهر يعتمد  
على الالتباس لأنه يعمل من خلال اللغة .

فهذا - في رأينا - تركيز لما تعتقده الأسلوبية من خلال ما أخذته من اللسانيات  
الحديثة من تطور وتغير اللغات ، وعدم ثبات دلالاتها ، وقد أشرنا سابقا إلى خطر ذلك

ولانعلم كيف استطاع هذا الناقد أن يصل إلى أن الشاعر كان يرى في الدهر  
رفعة وشوفا ، ولهذا كان الجزع الذي يظهر بين آن وآخر نجد له مبررا متمثلا في تلك  
الرفعة وذلك الشموخ ؟ !

بينما لا يعدو الأمر أن الشاعر يعتب على نفسه من التوجع من الدهر " لأنه  
ماض بسننه ونظامه غير ملتفت إلى من يبكي أو يتوجع " (٢) .

---

(١) علامات في النقد الأدبي د. مصطفى ناصف ، مقال بعنوان "عن الأقعة الثلاثة" الجزء الثاني، المجلد

الأول . إصدار النادي الأدبي بمكة - جمادى الآخرة ١٤١٣ هـ . ديسمبر ١٩٩١ م . ص ٩

(٢) قراءة في الشعر القديم . محمد أبو موسى ط . الاول ، وهبة القاهرة ١٩٧٨ م . ص ١٤٥

ولو أراد الشاعر " دهرًا ملبسًا " كما يقول الكاتب لما عرفه " بآل " حيث دل ذلك على أنه الدهر المعهود .

ولو كان منطلق الكاتب هو الإستفهام في هذا البيت لاستطاع أن يأتي على مراد الشاعر من أقصر طريق .

" ... لقد أدخل الهمزة على الجزء الأهم من معنى البيت ، وهو عتاب النفس ولومها على توجعها من المنون ... هذه الهمزة أدخلها الشاعر على متعلق التوجع ، ولم يدخلها على الفعل نفسه ، فلم يقل : أتتوجع من المنون وريبها ، لأن هذا معنى لا يقصد إليه ، إذ أن محط الإنكار ومصبه ليس هو التوجع فللمرء أن يتوجع من الأشياء والنكبات التي تكون بفعله أو بفعل غيره من الناس ولكن لا يليق به إذا كان ذا حكمة ووعي بالحياة والأحياء أن يتوجع من المنون وريبها . وهم يقولون : إن المقصود بمعنى الهمزة هو ما يليها ، وهذا أصل عظيم من أصول الصياغة يبين لنا أن الشاعر لا يقصد إنكار التوجع وإنما يقصد أن يكون من المنون وريبها " (١) .

ويحلل د. مصطفى ناصف المثال المشهور : " زيد أسد " قائلا :

" حينما نقرأ وصف الرجل بأنه أسد نعجب ، ونفض العجب بطريقة بسيطة ، نقول : صاحبنا شجاع كالأسد ، فالأسد ملك الحيوان ، ونموذج الشجاعة ، وننسى أن هناك شيئًا إلى جانب المدح ... ارتبط صاحبنا بالأسد ، وهذا الارتباط خلق حول الممدوح - أراد الشاعر أو لم يرد - جوا من الرهب غير الإنساني ، وأصبح الرجل المتحدث عنه يدمر الحياة ، ولا يهبها فقط ، والتدمير موجود ، وقد يكون مظللا ، أو غامضا ، ولكن التفاعل المشار إليه يبعثه من مرقد ، ويجعله يطل بجزء من رأسه على

---

(١) قراءة في الشعر القديم : - مرجع سابق . ص ١٤٦



الأقل بعض الأحيان أننا ندرك هذا الرجل ادراكا آخر ، ندركه على أنه منقذ معين نافع ، ولكننا الآن نرى هذا المنقذ ضارا مخيفا تحوم حوله علاقة منفرة أورهيية إلى حد ما " (١)

إن المعول عليه في هذا التشبيه هو الشجاعة ، والشجاعة ارتبطت بالمدح فإذا مثل فلان بأسد كان معناه : فلان مقدام يواجه الخطوب ، ويحمي البيضة ، ويدود عن المحارم ، ويدفع الأخطار ، وهذه معان شريفة في عرف الناس ، والتهويم الذي انطلق منه د. مصطفى ناصف فيه هدم هذه الدلالات التي تعورف عليها ، فوصف الرجل بالأسدية، بجامع الشجاعة لا يترك مجالا للصفة أو للصفات المنفرة التي قال بها الكاتب . فإذا حملنا صفات الأسد التي تمت لوجه الشبه بصلة فان ذلك يؤكد على صفة المدح ذاتها كاجرة وشدة البطن وسرعة الانقضاء .

أما أن نجعل التشبيه حاملا لصفات متضادة ، متناقضة فإن في ذلك انفلاتا للدلالة التي تعورف عليها .

وهب أن الملقى تخيل صورة الأسد وشكله " البهيمي " فإن ذلك لا يضر ، وله توجيه لدى البلاغيين هو " التخيل " بصورة الأسدية لنتزع الشجاعة التي هي وجه الشبه في التشبيه والجامع في الاستعارة من مصدرها الأول ، وهو الأسد .

وتأكيدا لبعده هذه التحليلات المحدثه عن المنهج الصحيح لفهم النص الأدبي نذكر تحليلا آخر لناقد معاصر هو د/ناصر الرشيد، انطلق في تحليله من منطلق أسلوبى كما قال .

---

(١) نظرية المعنى في النقد العربى. ط. الثانية ١٤٠١هـ/١٩٨١ م. ص ٨٩

حيث حلل قصيدة أمية بن أبي الصلت (\*) في عقوق ولده والتي مطلعها:  
غذوتك مولودا وعلتك يافعا    تعل بما أدنى عليك وتنهل  
إلى قوله:

وسميتني باسم المفنّد رأيه    وفي رأيك التفنيد لو كنت تعقل  
وتستوقفه في هذه القصيدة الضمائر المتنوعة حيث يقول :

" وأحسب أن مما يلفت النظر في تعامل أميه مع ضمائره أنه يقرن بين ضميري المتكلم والخطاب في كلمة واحدة دون أن يفصل بينها فاصل ، حتى ولو كان ذلك الفاصل حرفا مثل قوله : غذوتك وعلتك " أو أن يكون الفاصل ضعيفا لا يكاد يحجز الضميرين عن بعض ، كنون الوقاية ، مثل قوله " وسميتني " ويتابع عن نون الوقاية هذه قائلا : " فلما بلغ - أي الابن - " ذلك السن ، وخاب ظن أبيه فيه جاءت نون الوقاية ، الفاصل الضعيف ، ففصلت بين هذين النفسين المتمثلين بالضميرين : المتكلم والمخاطب " وسميتني " لتدل على أن ذاك التوحد والالتحام... بدأ يتقدّد وإن لم يتبعّد " (١) .

وتستوقفنا نحن في قراءتنا لهذا التحليل هذه النظرة الجديدة التي من خلالها وظف الناقد " نون الوقاية " توظيفا فنيا جماليا ، أسلوبيًا ، حيث يرى د. ناصر الرشيد أن نون الوقاية في " سميتني " فصلت بين الأب وابنه بحاجز رقيق لتدل على بداية تخلخل العلاقة بينهما .

---

(١) علامات في النقد الأدبي . مرجع سابق ،، الجزء الثاني / المجلد الأول. ص ٤٦

(\*) أمية بن عبد الله بن أبي الصلت بن أبي ربيعة الثقفي ، شاعر جاهلي ، حكيم ، من أهل الطائف . أدرك الإسلام ولم يسلم . شعره من الطبقة الأولى ، وعلماء اللغة لا يحتجون به لورود الفاظ فيه لاتعرفها العرب . توفي سنة ٥ للهجرة . الاعلام : ٢/ ٢٣ .

وغاب عن الناقد أن نون الوقاية من سمات البناء النحوي فهي تقي الفعل الكسر ، وليس لأحد مزية في استعمالها ، فهي من الصياغات الأصول . وإنما يحسب للأديب استعمال ماله بدائل ، إذا كان ما اختاره من بينها يضيف على معناه خصوصية فنية بارعة .

يقول الامام عبدالقاهر: "... وذلك لأنه لافضيلة ، حتى ترى في الأمر مصنعا ، وحتى تجد إلى التخير سيلا ، وحتى تكون قد استدركت صوابا " (١) .

ثم كيف لنا أن نوجه قوله تعالى على لسان يوسف عليه السلام عن امرأة العزيز : ﴿ هِيَ رَاوَدْتَنِي عَنْ نَفْسِي ﴾ (٢)

أنقول حسب ما قال الناقد المحلل : إن يوسف عليه السلام لم يضع بينه وبين هذه المرأة الا حاجزا رقيقا ؟ ! .

...

---

(١) دلائل الاعجاز : مصدر سابق ٩٨ .

(٢) سورة يوسف : آية ٢٦ .

ب - نظرة الأسلوبيين للبلاغة العربية:

يستطيع الباحث أن يستخلص وجهة نظر الأسلوبيين عن البلاغة العربية من خلال تفريقهم بينها وبين علم الأسلوب ، حيث سنجد خلطاً لا ينم عن فهم دقيق للبلاغة العربية ، وظروف نشأتها .

فالدكتور صلاح فضل يرى أن للبلاغة العربية : " منطقها الخاص ، وفلسفتها التي تتصل بظروف نشأتها التاريخية ... وهي في جملتها معيارية لا وصفية ومنطقية لا لغوية ، وعشوائية في اختيارها للعناصر التي تعتد بها وتقف من حصيلة اللغة وأشتات الأدب دون تحديد للمستويات ولا تمييز بين الشعر والنثر ، وكلام العرب الجارى على ألسنتهم ... وتجتهد مباحث علم أسلوب اللغة في وضع الحدود المميزة بين القواعد اللغوية العامة والخصائص الأسلوبية ذات الوظائف المحددة في الكلام ، المتصلة بجوانب تأثيره ، فهي مثلاً تدرس أساليب التعجب والإستفهام لا من ناحية الصحة والخطأ مما يتكفل به البحث اللغوي بل من ناحية مزايا الصيغ المختلفة ... ولم يكن هذا الاتجاه وارداً بطبيعة الحال في دراسة البلاغة التقليدية التي تخلط بمنطق عصرها بين المباحث النحوية والدلالية ، وبعض التحليلات الجزئية الأسلوبية" (١) .

فأما ما يتعلق بمعيارية البلاغة العربية فقد ألحنا سابقاً إلى أن ذلك نابع من حرصها على اللغة العربية وثبات دلالاتها ، وأنها قد انطلقت من هذا المبدأ مما كفل لها استمرار القواعد المستقاة من النصوص المشهود لها بالفصاحة والرقى اللغوي ، وقلنا إن ذلك مما تنفرد به اللغة العربية .

---

(١) علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته . :مرجع سابق ص ١٣٩-١٤٠ .

أما مايقوله الكاتب من عشوائية الاختيار إن ذلك ينقضه ماقاله سابقا عن ظروف نشأة البلاغة العربية ، حيث كان القرآن الكريم والبحث عن مواطن إعجازه هو المحرك الأساسي لهذه النشأة ، ومن ثم أصبح ميدانا لمباحث البلاغة ، يضاف إلى ذلك أن علماء البلاغة لم يقفوا بها عند النص القرآني ، بل اتجهوا إلى اللغة الأدبية ، وتجاووا عن لغة التوصيل التي لا تحمل شحنات فنية ، فاتجهوا إلى الشعر العربي ، إبان ازدهاره ، واستقوا قواعدهم منه ، وهذا ما يؤذن بشمول النظرة والاختيار ، لاعشوائيتها .

أما مايقوله الكاتب عن تفريق الأسلوبية بين المستويات اللغوية العامة والخصائص الأسلوبية ، وأن البلاغة لا تقوم بذلك ، فإن البلاغة العربية في أدق مفاهيمها تدرس بناء النص الأدبي مركزة على الصياغة الفنية ، وهذه الدراسة إنما هي رصد للخصائص الأسلوبية .

وأساليب التعجب والإستفهام لا تدرسها البلاغة من حيث الصحة والخطأ ، ولا توجد قاعدة بلاغية القصد منها الصحة اللغوية ، بل كلها تطبق ليتوافر قدر صالح من فنية التعبير ، يقول السبكي : " حيث قلنا في هذا الباب يجب الوصل أو قلنا يجب الفصل نريد الوجوب بحسب البلاغة ، وتطبيق الكلام على مقتضى الظاهر ، ولا نعني الوجوب بحسب اللغة " (١) .

ويقول القرطاجني " كلامنا ليس واجبا على الشاعر لزومه ، بل مؤثر حيث يمكن ذلك " (٢) .

" وحتى لانحرم البلاغة حظها من الفنية نقرر أن حتمية قواعدها وقوانينها

---

(١) عروس الأفراح: ١٥/٣ .

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء حازم القرطاجني . تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه ١٩٦٦م . ص ٨٢

هذه الحتمية ليست لصحة التراكيب وسلامتها من الخطأ ، بل لتوفير الجمال والاعجاب بها، فهي حتمية فنية ، وليست حتمية علمية ، حتمية بلاغية ، وليست حتمية لغوية" (١) .

وقد أشرنا سابقا إلى أن البلاغة - وإن كانت علما معياريا - فإنها في جوهرها لم تخرج عن النص الأدبي ، ولم تبعد عنه . فمعياريها ارشاد للأدباء وتدليل لهم للوصول إلى الأصول الفنية قبل صياغة النموذج الأدبي.

ثم لها دور آخر يحدد صلتها بالنقد وهو الدور التقويمي ، حيث تكون معايير البلاغة العربية معايير يحتكم إليها النقاد ، ويعملون بها أحكامهم .

يقول د. أحمد الشايب " والبلاغة هي قانون الصلة بين الكاتب والقارئ " (٢)  
أما ما يراه الكاتب من أن البلاغة لا تفرق بين النحو والدلالة ، فإننا نرى أن البلاغة لا تدرج النحو في دراساتها ، أو على الأصح في تحليلاتها إلا حين يؤدي التعبير - المعتمد على النحو قطعا - دلالات فنية ، فكل حدث فني يتبدى من خلال التركيب تدرسه البلاغة .

فالنحو الذي يزعم الكاتب خلطه بمباحث البلاغة ليس هو النحو الذي يقف عند القواعد المجردة ، " لأننا لسنا في ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن وزين الإعراب... وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة ، ودقائق يوصل إليها بشاقب الفهم " (٣) .

---

(١) مجلة الفيصل ، مقال د. عبده قنقلة بعنوان : النقد الأدبي والبلاغة ، عدد ٣٦ ، تاريخ ١٤٠٥ هـ في

جمادي الآخرة / إبريل / مايو ١٩٨٥ م ، ص ٣٤ .

(٢) أصول النقد الأدبي : مرجع سابق ص ٦٨ .

(٣) دلائل الإعجاز : مصلر سابق ص ٩٨ .

إذن نحن أمام " اتجاه جديد في فهم النحو ، ومن ثم لم يعد النحو مجرد قواعد منطقية ، بل أصبح جزءا لا يتجزأ من علم البلاغة " (١) .

يقول الإمام عبدالقاهر " واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبني بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك ... وإذا كان كذلك فبنا أن ننظر إلى التعليق فيها والبناء ، وجعل الواحدة منها بسبب من صاحبها ما معناه وما محموله ؟ ، وإذا نظرنا في ذلك علمنا أن لا محمول لها غير أن نعمد إلى اسم فتجعله فاعلا لفعل أو مفعولا ، أو نعمد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبرا عن الآخر .. الخ " (٢) .

هذا هو دور النحو في البلاغة ، حيث يتعدى الأمر الصحة في الأداء ، - وإن كان مطلوبا - إلى التأثيرات الفنية التي يحدثها الأديب من خلال اختياراته التي يفرضها عليه الموقف فالنحو في البلاغة هو " الذي يكشف لنا عن المعاني ... التي ندركها من علاقات الكلام ببعده ببعض ، ومن استخدام الشاعر للغة استخداما يخلق من ارتباطات الألفاظ بعضها ببعض نسيجاً حياً متشعباً من الصور والخيال " (٣) .

ومن الفروق التي نبه عليها الأسلوبيون أن البلاغة لا تجيب عن أسئلة عديدة منها " هل يستخدم التقديم والتأخير مثلاً بنفس الكثرة في النثر كما يستخدم في الشعر ، وهل يستخدم في عصرنا هذا بقدر ما كان يستخدم في القرن الثاني أو الثالث ؟ وكيف تطور استخدام السجع من العصر الجاهلي حتى القرن العشرين ؟ " (٤) .

---

(١) النقد التحليلي عند عبدالقاهر : مرجع سابق ص ١٩٣-١٩٤ .

(٢) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ص ٥٥ .

(٣) النقد التحليلي عند عبدالقاهر مرجع سابق ص ١٩٠-١٩١ .

(٤) مدخل إلى علم الأسلوب : مرجع سابق ص ٤٤ .

وبذلك نرى خلطاً وسطحية في فهم الأصول البلاغية ، وفهم عملها المحدد .  
حيث إن دراسة المسائل التي قال بها الكاتب بتلك الصورة بعيدة عن  
دور البلاغة الفني ، المتمثل في دراسة النص الأدبي دراسة فنية تكشف جمالياته ، وتنبيه  
على مساوئه .

فهي دراسة للدقائق الفنية ، تنفرد بدراسة الخصائص الأسلوبية كما أنها جزء  
من النقد الفني يعنى بالدراسة الجمالية للنصوص الأدبية .  
ثم إن الأسئلة التي زعموا أن البلاغة لم تحب عليها أسئلة ليس لها محصول ،  
فالتقديم والتأخير - مثلاً - ظاهرتان نظميتان يستدعيهما أو لا يستدعيهما المقام الذي  
يورد فيه الكلام دون ارتباط بعصر أو مكان .

ومن المبادئ التي يرى الأسلوبيون جدتها مبدأ " الانحراف " أو الانزياح والذي  
يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب وخصائصه ، وذلك انطلاقاً من أن اللغة  
ذات مستويين ، مستوى مألوف لا يخرج فيه التركيب عن الأداء العادي للتعبير ،  
ومستوى إبداعى جمالي ينحرف بالصياغة عن التعبير العادي ليحدث انتهاكاً في  
الصياغة ، تفجأ القارئ ، " فالخاصية الأسلوبية نوع من الخروج على الاستعمال العادي  
للغة بحث ينأى الشاعر أو الكاتب عما تقتضيه المعايير المقررة في النظام اللغوي " (١) .  
ومما يتضح به هذا المبدأ في الدراسات الأسلوبية تحليل النص من خلال محوري  
الاختيار والتركيب .

" فال محور التركيبى يتم فيه تنظيم العلاقات بين الأجزاء المختلفة في مستواها  
السياقي المتتابع . وال محور الاستبدالي " الاختيار " تحل فيه بعض الأجزاء محل غيرها

---

(١) الأسلوبية والأسلوب : نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب / عبد السلام المسدى ،



بالاختيار مما لا يرد في السياق ، وإن كان حاضرا بالإنحاء " (١) . وكمثال تطبيقي فقولك : كذبت القوم وقتلت الجماعة " فإنك لم تعتمد إلى أي خاصية أسلوبية ، أما قولنا ( قول الله تعالى ) : ﴿ فَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتُلُونَ ﴾ فيحوى انزياحا أو عدولا عن النمط التركيبي الأصلي بتقديم المفعول به أولا ، واختزال الضمير العائد عليه ثانيا ، فريقا كذبتموه : فهذا انزياح متصل بالتوزيع ، أي بالعلاقات التركيبية .. أما ما يخص جدول الاختيار ... فكقول الشاعر " والعين تحتلس السماع ... " فالمألوف أن تسترق حاسة البصر النظر ، وفي العدول عن عبارة " النظر " واختيار عبارة السمع " سمة أسلوبية " (٢) . وحسبنا أن نشير الآن إلى أن هذين المثالين رصدتهما البلاغة العربية وأظهرت نكتهما الفنية من خلال مبحث التقديم ومبحث المجاز في المثال الأخير .

وقد حاول الأسلوبيون أن يستأثروا بهذين المبدأين " الاختيار والتركيب " وكأن البلاغة العربية غفل منه ، حيث يقول د. عبد الله الغدامي " وتقوم الأسلوبية على أساس دراسة " الاختيار " وكل جملة جاءت إلى الوجود كتعبير إنما جاءت نتيجة الاختيار لتركيبها ، واختيار لكلماتها ، واختيار لتوجهها ، والأسلوبية يسعى لاستكشاف كافة أسباب الاختيار في الجملة المدروسة : لماذا هذه البنية التركيبية؟. لماذا هذه الكلمة أو تلك ؟ !!!.. " (٣) .

وإذا كان هذا هدف الأسلوبية فإن البلاغة العربية تقوم على هذا الهدف وتجليته من خلال مباحثها المتعددة ففي أوليات البحث البلاغي نجد صحيفة بشر بن المعتمر فيها إرشاد للأديب أن يحسن اختيار كلماته حيث يقول : " ... فمن أراد

(١) نفس المرجع ص ١٥٨-١٦٠.

(٢) الخطيئة والتكفير، عبد الله الغدامي ط. الأولى ١٤٠٥ م / ١٩٨٢ م. ص ١٨

معنى كريما فليتمس له لفظا كريما فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف .. وكن في ثلاث منازل فإن أولى الثلاث : أن يكون لفظك رشيقا عذبا وفقما سهلا" ... (١) . واللفظ الشريف واللفظ الرشيق العذب ... لايتأتى للأديب هكذا دون اعمال موهبته الأدبية ، واستزجاع ثروته اللغوية وقطعا إن اختياره للفظ ما إنما هو اقضاء لألفاظ أخرى " مما لايرد في السياق وإن كان حاضرا بالايحاء " (٢) كما يقول الأسلوبيون . ونلمس في نفس الصحيفة مايمكن أن ندرجه تحت محور التركيب ، حيث يقول بعد أن ذكر المنازل الثلاث التي يكون عليها حال الأديب فقال عن الأولى منها وهي رشاقة اللفظ وعذوبته وسهولته : " فإن كانت المنزلة الأولى لاتواتيك ولاتعزتك ولاتسبح لك عند أول نظرك ، وفي أول تكلفك وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولم تصر إلى قرارها وإلى حقها من اماكنها المقسومة لها ... فلا تكرها على اغتصاب الأماكن ... " (٣) . فاللفظة التي لم تقع موقعها ولم تكن ضمن سياق يقتضها فالأولى ألا تكره على مكانها وهذا هو جوهر التركيب - في رأينا - . وإذا كان هذا كلاما نظريا ، فإننا نجد تحليلا تطبيقيا هذين المحورين عند ابي عبيدة معمر بن المثنى ، وهو بصدد تحليلاته لآيات من القرآن الكريم . ففي قوله تعالى : ﴿ فسيحوا في الأرض ﴾ قال : " مجازه : سيروا ، وأقبلوا ، وأدبروا " (٤) .

(١) البيان والتبيين : مصدر سا بق ١ / ١٣٦ .

(٢) انتاج الدلالة الأدبية . صلاح فضل ط . الأولى ، ١٩٨٧ م . ص ٢٢٣

(٣) البيان والتبيين : مصدر سا بق ١ / ١٣٧-١٣٨ .

(٤) مجاز القرآن لابي عبيدة :، عا رضة بأصوله وعلق عليه محمد فؤاد سزكين ط . الأولى ،

فأول ما نلاحظ على هذه اللفظة ذكره لعدد من الأفعال التي وإن كانت غائبة فهي حاضرة بالإيجاء كما سبق أن قال الأسلوبيون .

حيث تم اختيار الفعل ، "ساح" ، من بين عدد من الممكنات الفعلية الأخرى . ثم إن "اختيار هذا الفعل دون سواه من أفعال جدول الاختيار (سيروا ، اقبلوا ، أدبروا) لوضعه في جدول التركيب ( فسيحوا في الأرض ) يعطي سمة ذاتية يجليها الأسلوب لارتباط الكلمات فيها بالفعل ... كما يعطيها سمة موضوعية تظهر في النظر إلى الجملة على أساس أن كل واحد من هذه الأفعال إنما يشارك الفعل "ساح" ، شيئاً من معناه ، ويضيف إليه معنى متوقعا يكتشفه قارئ منتظر " (١) .

فأبعداً عندما جاء بالأفعال الممكنة كان دقيقاً في ذكرها ، فكل فعل يشير إلى معنى من معاني "ساح" ولكنه لا يحتويه .

وإذا سرنا صعوداً في تاريخ البلاغة العربية نجد أن هذين المحورين "الاستبدالي والتركيبى" يظهران بوضوح تام في نظرية النظم عند الامام عبدالقاهر ، سواء كان ذلك في التنظير ام في التطبيق . ففي هذه النظرية لا "يقع في وهم وإن جهد ، أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم ... وهل تجد احداً يقول : هذه اللفظة "فصيحة" إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها " (٢) .

ففي هذا النص يتضح بجلاء تعاقب محوري الاختيار والتركيب في بناء النص الأدبي ، وما أشرنا إليه سابقاً كمثال عند أبي عبيد تخدمه هذه النظرية خدمة جُلَى . وحتى يقوم أمر النظم على القصد من الأديب يقول الامام " ... فهو إذن نظم

(١) مقالات في الاسلوبية : مرجع سابق ص ٢١٠ .

(٢) دلائل الاعجاز : مصدر سابق ص ٤٤ ..

يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، وليس هو "النظم" الذي معناه ضم الشئ إلى الشئ كيف جاء واتفق <sup>(١)</sup> .

وإذا كان الأمر كذلك من القصدية في النظم فإنه يقوم على الاختيار الواعي ثم التركيب .

ويعضد الإمام عبدالقاهر نظريته بأمثلة تطبيقية ، يظهر من خلالها نظريته ، ويجلي دقائقها .

يقول محملاً شطراً من بيت لكثير عزة على الأرجح : " وسالت بأعناق المطى الأباطح . " فيقول إن " الدقة واللفظ في خصوصية أفادها ، بأن جعل " سال " فعلاً للأباطح ، ثم عده " بالباء " بأن أدخل الأعناق في البين فقال : بأعناق المطى " ولم يقل " بالمطى ولو قال : سالت المطى في الأباطح " لم يكن شيئاً <sup>(٢)</sup> .

إذن هذه الخصوصية وذلك اللطف الذي لاحظته الإمام عبدالقاهر في هذه المقطوعة الذي منها هذه الشطر أرجعه إلى خصوصية اختيارية تركيبية .

وعلى الجملة فإن نظرية الإمام عبدالقاهر في النظم التي قامت عليها البلاغة العربية ، أو يجب أن تقوم عليها تطلب من الأديب أن يحسن اختياراته بدءاً من الحروف المؤثرة في المعنى كحروف العطف مثلاً ، ثم أن يحسن تركيب ما اختار فيقطن لخصائص اللغة ، ف " ينظر في الحروف التي تشترك في معنى ، ثم يتفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى فيضع كلا من ذلك في خاص معناه نحو أن يجيء بـ "ما" في نفي الحال ، بـ "لا" إذا أراد نفي الاستقبال وبـ "إن" فيما يترجح بين أن يكون وأن لا يكون ... وينظر في الجمل التي تسرد فيعرف موضع الفصل فيها من

(١) دلائل الإعجاز : مصدر سابق ص ٤٩ .

(٢) نفس المصدر : ص ٧٦ .

موضع الوصل، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع "الواو" من موضع "الفاء" وموضع "الفاء" من موضع "ثم" وموضع "أو" من موضع "أم" ... ويتصرف في التعريف والتكثير والتقديم والتأخير في الكلام كله ... فيصيب بكل من ذلك مكانه ، ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له " (١) .

ويقول الامام أيضا: " فليس الفضل للعلم بأن "الواو" للجمع و "الفاء" للتعقيب بغير تراخ ، " و ثم " له بشرط التراخي ، و "إن" لكذا و "إذا" لكذا ، ولكن لأن يتأتى لك إذا نظمت شعرا وألفت رسالة أن تحسن التأخير وأن تعرف لكل من ذلك موضعه " (٢) .

ولعل اشارات الامام هذه هي ما عرف بعد عند المتأخرين " بمراعاة مقتضى الحال " حيث تكون مقامات الكلام متفاوتة فمقام التكثير يباين مقام التعريف ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد ، ومقام التقديم يباين مقام التأخير ، وهذا - أعنى تطبيق الكلام على مقتضى الظاهر - يسميه الشيخ عبدالقاهر بالنظم .. (٣) .

وعلى ذلك " فلم تكن فكرة الاختيار وهي من الركائز النظرية لعلم الأسلوب الحديث -خافية على البلاغيين . يشهد بذلك كلامهم عن مراعاة "مقتضى الحال " إذ كان على المتكلم في نظرهم أن يجعل كلامه مطابقا لمقتضى الحال ، ومعنى ذلك أن يختار من تراكيب الكلام وأساليبه ما يناسب حال المخاطب . فيؤكد لمن يشك ، ويطلب لمن يحتاج إلى ذلك . وعليه أن يختار الأسلوب المناسب من بين أساليب الخبر والانشاء ، أو الإثبات والنفي بحسب حال المخاطب " (٤) .

(١) نفس المصدر ، ص ٨٢ .

(٢) نفس المصدر ، ص ٢٥٠ .

(٣) الايضاح في علوم البلاغة : مصدر سابق ص ٨٠-٨١ .

(٤) مجلة فصول " المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة " تمام حسان . المجلد السابع ، العدد ٤/٣ (ابريل

/سبتمبر ١٩٧٨م) . - ص ٢٨ .

وبعد أن أشرنا إلى بدهة قيام النص الأدبي على محوري الاختيار والتركيب ، وأن ذلك جوهر بلاغتنا نعود لنرى ما تدعيه الأسلوبية في مبدأ " الانحراف " وما الجديد في هذا المبدأ ، وما نظيره في بلاغتنا العربية إلى غير ذلك من الأسئلة التي نرجو التوفيق في الإجابة عنها .

يرى الأسلوبيون أن " ظاهرة الانحراف ( أي مخالفة الطريقة العادية أو المتوقعة في التعبير ) هي أهم الظواهر التي يدرسها هذا العلم " <sup>(١)</sup> . ولأهمية هذه الظاهرة في علم الأسلوب تحولت القضية إلى أن " يصبح الانحراف هو الأسلوب ، ويصبح الأسلوب هو علم الانحرافات " <sup>(٢)</sup> .

والذي يحدد الانحراف في الصياغة الأدبية هو الاستعمال الفعلي للغة ، " ذلك لأن اللغة نظام ، وإن تقيّد الاداء بهذا النظام هو الذي يجعل النظام معياراً ، ويعطيه مصداقية الحكم على صحة الانتاج اللغوي وقبوله . أما الانزياح فيظهر ازاء هذا على نوعين : إنه إما خروج على الاستعمال المألوف للغة وإما خروج على النظام اللغوي نفسه ، أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده " <sup>(٣)</sup> .

وعلى ضوء هذا التحليل لمبدأ الانحراف ، وكيفية تولده في النص الأدبي يقفز إلى أذهاننا مصطلح " خروج الكلام عن مقتضى الظاهر " وجميع مباحث هذا المصطلح : كالأسلوب الحكيم والالتفات ، وتجاهل المعارف ... الخ ترجع إلى تقديرات الأديب ، فهو الذي يقدر الأحوال التي تناسبها ظاهرة دون أخرى ، فهو حينئذ يدخل ضمن ما يبحث عنه في الأسلوبية من فرادة أسلوبية تعزا إلى كل أديب .

(١) اتجاهات البحث الأسلوبي ، د/شكري عياد ط. الأولى ١٤٠٥/١٩٨٥ م. ، ص ٢٣٣

(٢) البحث الأسلوبي معاصرة وتراث : مرجع سابق ص ١٨٤ .

(٣) مقالات في الأسلوبية : مرجع سابق ص ٨١ د .

والأديب يعتمد إلى هذه الأساليب المتجددة التي تكسر نمطية التوقع عند المتلقي ، وذلك لنكت فنية متعددة .

ولقد وجه الأسلوبيون العرب أو المنظرون للأسلوبية في النقد العربي المعاصر ، وجهوا إلى مصطلح "خروج الكلام عن مقتضى الظاهر " اتهامات تبعده عن مبدأ الانحراف في الأسلوبية فمن تلك التهم "أن فكرة الأصل النحوي لاتزال تقتحم هذا القانون البلاغي" (١) .

والأصل النحوي الذي يجده المحدثون مسيطراً على مباحث البلاغة ، وخاصة علم المعاني لاوجود له في الحقيقة ، حيث إن ماتبحث عنه البلاغة إنما هو فنية التعبير وسر أغوار التراكيب الأدبية .

"فالنحوية الخاصة التي يمارسها الجرجاني - باعتباره مؤسس علم المعاني - في نقده وتحليله دون أن يسميها يبدأ دورها بعد أن ينتهي علم النحو ، ومهمته في بناء الخطاب الأدبي " (٢) . وقد أشرنا سابقاً إلى دور النحو في البلاغة .

ومن تلك التهم أيضاً الموجهة إلى هذا المصطلح أن مبدأ الاختيار الذي قلنا سابقاً أنه قد يحلل من خلاله أو يرصد من خلاله الانحراف : " لايلقبه البلاغيون بالمؤشرات الأسلوبية التي هي من قبيل الانحراف ، وإنما هو اختيار بقصد المطابقة لا الانحراف ، لأنه يختار أحد الأساليب القياسية الذي يناسب مايتوقعه السامع من أنماط التراكيب " (٣) .

---

(١) اتجاهات البحث الأسلوبي : مرجع سابق ص ٢٣٤ .

(٢) العدول اسلوب تراثي في نقد الشعر - د. مصطفى السعدني : ص ٤٧ .

(٣) مجلة فصول مجلد ٧ عدد ٣-٤ أبريل سبتمبر ١٩٨٧م ص ٢٨ .

لكننا نرى أن المطابقة التي يقول بها تمام حسان هي التي توجب الخروج عن مقتضى الظاهر . وهذا مايرفعها إلى مرتبة الحدث الأسلوبي الذي ينحصر في تعبيره عن الشخصية " (١) . فبيت جرير المشهور في بني أمية :

أَلَسْتُمْ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا وَأَنْدَى الْعَالَمِينَ بَطُونَ رَاحِ (٢)  
مبنى على استفهام، ولكن المطابقة التي قال بها الدكتور تمام جعلت هذا الاستفهام يخرج عن مقتضى ظاهره إلى التقرير ، فمقتضى الحال يفرض عليه ألا يسأل هنا ، بل أن يقرر هذه الحقائق في بني أمية .

ويقول الحصين بن الحمام في المفضليات (٣) :

وَأُنَجِّينَ مَنْ أَبْقَيْنَ مَنَا بِخَطَّةٍ      مِنْ الْعُذْلَمِ يَدْنَسُ وَإِنْ كَانَ مَوْلَمَا  
أَبَى لَابْنِ سَلْمَى أَنَّهُ غَيْرُ خَالِدٍ      مَلَاقِي الْمَنَايَا أَيَّ صَرْفٍ تِيَمَمَا  
فَلَسْتُ بِمَبْتَاعِ الْحَيَاةِ بِسَبَبٍ      وَلَا مَبْتَغٍ مِنْ رَهْبَةِ الْعَيْشِ سُلَمَا  
فالشاعر هنا يفخر بقومه وبنفسه وينقل الحديث من ضمير إلى آخر بما تعلق به عليه حاسته الفنية " قال : ابى لابن سلمى وهو يريد نفسه وكان قد ذكرها بضمير جماعة المتكلمين في قوله من أبقين منا ، ولكنه نقل الحديث إلى الغيبة ليخيل بذلك أنه يحدثنا عن فارس همام . ويروي لنا قصة شجاعته العجيبة، ثم رجع إلى نفسه واستمر الحديث عنها في البيت الثالث ... وطريقة التكلم فيه هي التي تتسع لفيض شعوره واعتزازه بفضائله " (٤)

(١) اتجاهات البحث الأسلوبي : مرجع سابق ص ٢٣٥ .

(٢) ديوان جرير : مصدر سابق ٩٨/١ .

(٣) شرح المفضليات للتبريزي، ت على محمد الجاوي. ص ٢٣٠/١-٢٣١

(٤) خصائص الزاكيب : مرجع سابق ص ١٩٧ .



مع ملاحظة أن الالتفات هنا لم يراع المتلقى أو المخاطب ، بل الذي استدعى ذلك هي الحالة النفسية للمتكلم ، فأسلوب الالتفات هنا تعبير عن الشخصية ، كما الانحراف في علم الأسلوب (١) .

ومع تلك الهالة التي جعلها الأسلوبيون لمبدأ الانحراف ، فقد وجدوا صعوبة كبيرة في تحديد المعيار الذي يقاس به الانحراف ، وذلك لصعوبة تحديد النمط العادي في التعبير " فالأسلوبيون ... يذهبون إلى أن هذا النمط العادي يحدده الاستعمال ، غير أن مفهوم الاستعمال نفسه نسبي. ولا يمكن الدارس من قياس موضوعي صحيح" (٢) .

ويقول آخر : " إن القول بأن الأسلوب انحراف عن المعيار يولد مشكلات متعددة ، فالمعيار يخضع لمستويات مختلفة ، وهي تتعدد على حسب زمنية النص" (٣) .

وذلك - في رأينا - راجع إلى المبادئ الفكرية التي انطلقت منها الأسلوبية من تغير اللغات ، وعدم ثبات قوانينها . بينما نجد الأمر بخلاف ذلك في البلاغة العربية ، حيث تولى النحو عناية كبيرة ، تقيس من خلال ثبوت قوانينه فنيات التراكيب ، ذلك أن النظام اللغوي للغة العربية نظام قائم على أصول معتبرة تمنع وجود قطعية لغوية يتغير من خلالها المعيار بين ماضي اللغة وحاضرها .

واضافة لهذا فإن التركيز على هذا المبدأ " يقوقع العمل الأدبي ويحاصره في زاوية ضيقة ، ويصبح التحليل الأسلوبي محمدا في اطار الجانب الشاذ والجزء الخارج

---

(١) اتجاهات البحث الأسلوبي : مرجع سابق ص ٢٣٥ .

(٢) الأسلوبية والأسلوب : مرجع سابق ص ١٠٠ .

(٣) البحث الأسلوبي معاصرة وتراث : مرجع سابق ص ١٨٥ .

عن سواه في النص المدروس ، وسوف يقوم الخلل الأسلوبي ... ببيّن أجزاء من العمل الذي يحلله ، وصالبا عينيه تجاه ما انحرف عن المعيار تاركا أومهملا سواه مما يكون له بالضرورة أهميته التي لا يمكن اغفالها " (١) . بينما تولى البلاغة العربية أهمية كبيرة لدراسة وتحليل النمط المعتاد الذي يحى حسب النظام النحوي ، كما تولى ما انحرف عن هذا النمط تلك العناية .

فالامام عبدالقاهر وهو بصدد مبحث التقديم والتأخير قال بعد أن قدم بمقدمة توضح أهميته قال : " واعلم أن تقديم الشيء على وجهين: تقديم يقال إنه على نية التأخير وذلك في كل شيء أقررت مع التقديم على حكمه الذي كان عليه ، وفي جنسه الذي كان فيه ، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ والمفعول إذا قدمته على الفاعل ... وتقديم لا على نية التأخير ، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم ، وتجعل له بابا غير بابيه ، واعرابا غير اعرابه ، وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبرا له . فتقدم تارة هذا على ذاك وأخرى ذاك على هذا .. (٢) .

فما قدّم على نية التأخير يحمل - مهما كانت نكته البلاغية - موقعه الاعرابي بخلاف التقديم الذي ليس بنية التأخير .

يذكر الامام عبدالقاهر قول الشاعر المعدل بن عبد الله الليثي:

هُمْ يُقْرِشُونَ اللَّبَدَ (\*) كُلَّ طِمْرَةٍ (\*\*) وَأَجْرَدَ سَبَاحٍ بِيْذَا لِمَغَالِبَا

(١) البحث الاسلوبي معاصرة وتراث : مرجع سابق ص ١٨٤ .

(٢) دلالات الاعجاز : مصدر سابق ص ١٠٦-١٠٧ .

(\*) اللبد: الصوف أو الشعر المتلبد، وقد جرت العادة بوضع قطعة منه على ظهر الفرس تحت السرج للينه.

(\*\*) طمرة: أنثى الطمر ، وهو الفرس الجواد أو المتجمع المتداخل الخلق كأنه منتهي للوثب دائما.

انظر نفس المكان

وقال محللا " لم يرد أن يدعي هم هذه الصفة دعوى من يفردهم بها ، وينص عليهم فيها حتى كأنه يعرض بقوم آخرين ... وإنما أراد أن يصفهم بأنهم فرسان يمتهدون صهوات الخيل ، وأنهم يقتعدون الجياد منها ، وأن ذلك دأبهم ... إلا أنه بدأ بذكرهم لينبه السامع هم ويعلم بديا قصده إليهم بما في نفسه من الصفة" (١) .

فكان هذا التقديم الذي ليس على نية التأخير حاملا لهذه المعاني ، فالسياق كما يقول د. محمد أبو موسى : سياق المديح ، ومعاني المديح تحتاج إلى تقرير وتقوية لتأنس بها النفس ، ولتكون في الصياغة المطبوعة دليل صدق الشاعر في احساسه" (٢) . واغفال الأسلوبين لمثل هذه الدقائق إهدار - في رأينا - لقيمة الصياغة المفضية إلى أحاسيس النفس .

في قصيدة لأمية بن أبي الصلت في عقوق ابنه يذكر قوله في أولها :

غَذَوْتُكَ مَوْلُودًا وَعَلَيْتُكَ يَافِعًا      تَعَلُّ بِمَا أَجْنِي عَلَيْكَ وَتَنْهَلُ

وقف دارس معاصر محللا هذه القصيدة تحليلا اسلوبيا كما يقول - وقف أمام بناء الفعل للمجهول والمعلوم في " تعل - وتنهل " فقال محللا : " ولا شك أن وراء هذا الاستخدام دلالة احسبها " والله أعلم " أن الفعل " تنهل " إنما يكون من الناهل العطشان الذي يرد إلى الماء بشغف ، فيرد نفسه مدفوعا بهذا العطش الغريزي دون حاجة إلى سائق يدفعه إلى هذا الفعل . بينما نرى أن فعل العلل " تعل " الذي ورد مبنيا للمجهول ورد كذلك لأنه لا بد أن يرد كذلك لأن العلل عادة إنما يكون بعد تشبع وترو فكان الشارب العال لا يذهب للحوض بنفسه ليشرب ، وإنما يعرض عليه

(١) دلائل الاعجاز : مصدر سابق ص ١٢٩ .

(٢) خصائص الزاكيب : مرجع سابق ص ١٧١ .

بعد سوق ليتزوى حتى لكان فعل "العلل" ليس من إحداثه وإنما من إحداث سائقه... ولهذا أخفى المتسبب الحقيقي... " (١).

ووقفنا مع هذا التحليل الأسلوبى - الذي لانستطيع اغفال الدور البلاغى فيه - تتمثل فى تقديم الشاعر العلل على النهل ، بينما النهل هو الشرب بداءة ، والعلل هو الشرب بعد الشرب (٢).

لو سرنا مع الأبيات كلها للاحظنا كما لاحظ المخلل أن القصيدة تشيع فيها عاطفة الأبوة (٣) وهذا التقديم - فى رأينا - يخدم هذه العاطفة ويجلبها ، حيث يمتن الأب على ابنه العاق بغذائه وأعالته ، ثم يمتن عليه بأنه حتى فى الوقت الذى ليس فى حاجة إليه يقدم له الأب خدماته العديدة التى " يعل " منها . والفعل هنا لا يقتصر على الشراب فقط بل ينفسح ليشمل الخدمات الجليلة التى يسديها الأب لابنه .

وقريب من هذا التقديم قول ضابىء بن الحارث فى قصيدة له : (٤) :

فمارسها حتى إذا احمر روقه      وقد عل من أجوافهن وأنهلا

حيث يذكر الشاعر هنا ثورا وحشيا يدفع عن نفسه غائله صيادا أشلى عليه كلاب صيده ، وفى تقديم الفعل " عل " على الآخر - فى رأينا - اظهار لشجاعة هذا الثور ، وتمكنه من كلاب الصيد حيث جرد من قرنيه سلاحا ماضيا يطعن به فى أجواف هذه الكلاب ، فكان الروق قد شرب عللا أو طعن عللا ، اظهاراً لعدم

(١) علامات فى النقد الادبى " لأمية أمية بن أبى الصلت وعاطفة الأبوة " ، ناصر الرشيد ، ج ٢ ، مج ١ ، ١٤١٢ هـ / ١٩٩١ م . ص ٥٢ .

(٢) انظر لسان العرب : مصدر سا بق ، مجلد ١١ ص ٤٦٧ مادة علل وص ٦٨٠ مادة نهل .

(٣) انظر علامات فى النقد الأدبى ص ٤٧ المرجع السابق .

(٤) الاصمعيات : مصدر سا بق ص ١٨٣

الخوف الذي ربما ظهر لو طعن " نهلا " أو شرب نهلا من دماء الكلاب ، بل إنه ربما كان في تقديم النهل ما يضاد مدح الشاعر لناقته وأظهارها بمظهر القوة والجلد متمثلاً ذلك في تشبيهها بالثور الوحشي (١).

وبمثل هذه التحليلات والقدرة على اظهار قدرات اللغة ونقل الاحاسيس من خلالها تستطيع البلاغة العربية أن تغوص إلى أدق تلك المشاعر والنمنمات النفسية التي أودعها الأديب فنه.

---

(١) وذلك من قوله في هذه القصيدة:

كأنى كسوت الرجل أخنس ناشطا      أحمّ الشوى فردا بأجماد حوملا  
ثم يأخذ في وصف هذا الوحش وكيف أفرعته الرياح والأمطار طيلة ليله حتى إذا طلع الصباح جاء معه الصياد وكلابه  
فيحتاج الثور وينتصر      حيث يقول الشاعر بعد البيت الذي استشهدنا به في متن الرسالة:  
فظلّ سراة اليوم يطعن ظله      بأطراف مدرين حتى تفللا  
وآب عزيز النفس مانع لحمه      إذا ما أراد البعد منها قمهلا  
وهذا في جانب المشبه به      ينعكس على المشبه

وهكذا نجد أن المنطلق الخطير الذي انطلقت منه الأسلوبية ، وهو علم اللغة الحديث لا يستقيم والنظرة البلاغية للغة العربية .

ورأينا أن الانطلاق من مبدأ علم اللغة الحديث باعتبار اللغة ظاهرة متطورة غير ثابتة ، من شأنه أن يدعم وجهة نظر القائلين بدراسة وسيطرة اللهجات العامية ، لأنها امتداد للفصحى ، وأن الفصحى أصبحت لغة بائدة ميتة .

والأسلوبيون عندما أخذوا هذا المبدأ اللغوي الحديث انخرفوا به إلى تعدد القراءات النقدية للنص الواحد ، وتضادها حتى ولو كانت قراءتين من ناقد واحد لنص واحد في أزمان مختلفة ، وقالوا بنسبية القراءة .

وقلنا إن مثل هذه الانطلاقة من شأنها أن تؤدي إلى الانفلات في الدلالة المتعارف عليها ، وتؤدي إلى الفوضى التي حذر منها علماؤنا عمليا من خلال حفظ تلك الدلالات إيماناً بثبات اللغة حتى يسمح لها المجتمع بالتطور من خلال الممارسة ، وهذا مستبعد في اللغة العربية لاكتماها بنزول القرآن الكريم .

وهذا فالأسلوبيون يأخذون على البلاغة العربية معياريتها ، وينطلقون من منطلق وصفي ، وذلك أخذا بتطور الظاهرة الأدبية من آن لآخر ، وهم لذلك يجمعون عن إصدار الأحكام النقدية لتعارض ذلك مع مبدأهم في تطور القاعدة ، وعدم ثبات المعيار

## الفصل الثاني

### تحليلات في إطار المنهج البلاغي

المبحث الأول : مقطع من معلقة امرئ القيس

المبحث الثاني : مقطع من نهج البردة

" لأحمد شوقي "

### تمهيد :

سيكون منهجنا في تحليل النصوص الأدبية هو تطبيق لمفهوم نظرية " النظم " عند الإمام عبدالقاهر والتي تمثل روح البلاغة العربية ، حيث لا تقف عند حدود الفنون البلاغية الجزئية: كالتشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، وصور البديع ، بل تخضع النص الأدبي كله ، في استجلاء " جمالياته " وما يبدو فيه من قصور تخضعه لمباحث البلاغة كلها ، حيث تتآزر جميعها في استجلاء ذلك .

وسنسير على ذلك في تحليل لمقطع من معلقة امرئ القيس البديعة ، والتي حازت - مع أخواتها - تقدير النقاد في العصر الجاهلي ، وتم انتخابهم لها باعتبار أنها " نموذج ممتاز " مما جادت به قرائح الشعراء الجاهليين الكبار ، ومنحوها لقباً نقدياً هو أعلى تقدير في الذوق النقدي الأدبي في العصر الجاهلي ، وهو لقب " المعلقة " حيث انتشرت قصة تعليق عدد من القصائد الطوال على أستار الكعبة ، وقد رفض قوم ذلك ، وأيده آخرون <sup>(١)</sup> . إلا أن هذه القصة وما دار حولها تدل على نفاسة هذه القصائد ، وأنها من أرقى ما وصل إليه الشعر العربي في جاهليته ، وأنها قد استحوذت على اهتمام الرواة والنقاد حتى شاع عنها هذا الوصف سواء كان تعليقاً مادياً على أستار الكعبة أو تعليقاً مجازياً تشبيهاً لها بالقلائد التي تعلقها الحسانوات في " أجيادهن " . وإذا كانت المعلقات لها هذه المكانة فإن معلقة امرئ القيس من أشهر المعلقات ، وقد عرف لها مكانها الأدبي عدد من النقاد المعاصرين .

وفي العصر الحديث حاولنا أن نختار قصيدة أخرى لشاعر عرف مكانه بين أدباء عصره ، كما عرف مكان امرئ القيس ، فكان أمير الشعراء أحمد شوقي طلبتنا

---

(١) انظر: العصر الجاهلي : شوقي ضيف ، ط. الثامنة ، القاهرة ص ١٤٠ .



في ذلك ، فاخترنا مقدمة قصيدته " نهج البردة " .

وسنستجلي دور البلاغة العربية في تكوين معلقة امرئ القيس ، واسهامها في انضاج هذا العمل الذي مزق حدود الزمان والمكان ، ووصل اليها فتلقته الأجيال بالقبول الأدبي ، ودور البلاغة في انضاج وتكوين هذه المعلقة سيكون هو نفس الدور الذي تؤديه البلاغة في تحليل ودراسة هذا النص ، لاستنباط مباحث البلاغة منه ومن أمثاله من القصائد والنصوص الأدبية الرفيعة.

وكذلك قصيدة شوقي ، سنقف معها وقفة شبيهة بوقفنا مع المعلقة .

وقد رجعنا إلى نص المعلقة من كتاب ابن الانباري الموسوم بـ " شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات " وذلك لأنه أقدم الشروح لهذه المعلقات .

المبحث الأول

مقطع من معلقة امرئ القيس

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ  
بسِقطِ<sup>(١)</sup> اللوى بين الدُخُولِ فحومَل  
فتوضَحَ فالمِثْراءِ لم يَعْفَ رسمُها  
لما نسجَها من جنوبٍ وشمالٍ  
تري بعَرَ الآرامِ<sup>(٢)</sup> في عَرَصَاتِها<sup>(٣)</sup>  
وقيعانِها<sup>(٤)</sup> كأنه حبٌّ فلفُل  
كأنني غداةَ البينِ يومَ تحمَّلُوا  
لدى سَمَرَاتِ الحَيِّ ناقِفُ<sup>(٥)</sup> حنظل

---

(١) بسقط اللوى : سقط اللوى منقطعه ... ، واللوى : حيث يسرق الرمل فتخرج منه إلى الجدد .

انظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص ١٩ ، ابن الانباري .

(٢) الآرام : الظباء البيض .

(٣) عرصاتُها : جمع عرصة ، وهي الساحة " كل بقعة بين الدور واسعة ليس فيها بناء "

لسان العرب مج ٧ ص ٥٢ مادة عرص .

(٤) وقيعانها : "جمع القاع ، وهو الموضع الذي يستقع فيه الماء . " شرح القصائد السبع الطوال

الجاهليات لابن الانباري ، ص ٢٣ .

(٥) ناقف حنظل : وتنقفت الحنظل : أي شققته عن الهيد .

لسان العرب : مصدر سا بق مج ٩ ، ص ٣٣٣ ( نقف ) .

أول ما يطالعنا في هذه المجموعة "التجريد" في قول الشاعر "قفا" فقد جرد من نفسه شخصا آخر ، ووجه إليه الخطاب ، وقد اتخذ الشاعر من هذا التجريد وسيلة لإيراد الخطاب ، لأن الإنسان لا يسوغ له أن يأمر نفسه في صيغة لفظية ، بل يسير خلف الحديث النفسي بين جنبيه ، وفي الشطر الأول من "المطلع" نجد الشاعر يذكر سبين للبكاء ، وهما : ذكرى الحبيب ، وذكرى المنزل ، مع تقديم "الحبيب" على "المنزل" ، لأن المنزل إنما يكتسب هذه الصفة الأثيرة ، لأنه كان مأوى للحبيب ، والتكثير فيهما لتحويل شأنهما عنده ، أي : حبيب وأي حبيب هو ؟ ومنزل وأي منزل هو ؟

وفي التكثير تناسق إيقاعي لموسيقى البيت ، ولو جرى بهما معرفين لفات ذلك التناسق ، فالتعريف يمنع من "التنوين" الذي كان له ذلك الإيقاع .  
ثم إن هذا الشطر من البيت يحمل شحنة من المعاني ، حيث وقف الشاعر واستوقف ، وبكى واستبكى ، وأثار الشجون بالذكريات الحميمة ، ثم هو - على قصره - من أجل ما يكون حسن مطلع ، لأنه جعله كالعنوان على جو المعلقة كلها : شوق وشكوى .

أما الإطناب في تحديد جهات المنزل فمما يقتضيه المقام فهو مقام حديث عن الحبيب ، الذي سكن هذه الأماكن فحملت من عبقه الكثير .  
وجمعه بين هذه الأماكن "سقط اللوى ، الدخول ، والحومل... الخ مراعاة نظير ، وهو من البديع اللفظي ، له أثره في بناء الصورة التي أهاجت الشاعر فسكب الدمع جاريا .

ويضاف إلى ذلك أن ذكر هذه الأماكن فيه إشارة إلى تعلق الشاعر بالحبيب الذي سكب الدمع لأجله ، فهذه الأماكن تثبت في ذهن الشاعر ، وذكرها مرتبة

بالفاء لأنها تحمل عقب الحبيب ، فذكرها يدل على نفاستها عنده ، " فالشاعر لا يذكر إلا الأمكنة التي تزأى فيها الذكريات والأحوال الشاجية . وفي تعدادها ما يكشف عن قوة علقته بنفسه ، وارتباطها بشجنه " (١) .

ونجد الاستعارة التصريحية ، التبعية في " نسجتها " حيث يصور الشاعر تكرار الرياح على ديار الأحبة مشبها ذلك بالنسج المزخرف البديع ، بجامع التخلل والتداخل . وتشبيه تكرار الرياح على هاتيك الديار بالنسج فيه إشارة إلى أن هذه الرياح قد اتحدت مع الشاعر في حب هذه الرسوم فمرورها على هذه الديار ليس عصفا ولا تدميرا ، بل هو نسج . وقد تولد عن الطباق المعنوي بين " جنوب وشمأل " كناية وثيقة الصلة بالمقام وهي " اختلاف الأحوال التي تعاقبت على ديار الأحبة بعد خلوها منهم . أما تشبيه بحر الآرام ، فامتداد للصورة الشعرية لدى الشاعر ، ولبنة من لبنات صرحها الكتيب . فالطباء لا تستقر إلا في الربوع الخوالي ، وهذا الخلاء منسجم كل الانسجام مع " الذكرى " المهيجة " التي لا تكون إلا لما فات .

وهكذا كانت هذه الصورة غنية ومؤثرة : فالرسوم تهالكت ، وأصبحت العين تقتحمها ، وتناثر بحر الأطباء فيها في الساحات التي كان يسكنها الأحبة ، ورآه الشاعر كذلك في القيعان التي يستنقع فيها الماء ، وهذه إشارة إلى نضوب الماء من تلك القيعان ، لأنه لم يتحلل ولم يذبه الماء .

---

(١) الاعجاز البلاغي : دراسة تحليلية لثراث أهل العلم ، : مرجع سابق ص ٢٨٧ .

ولانسى في خضم الإعجاب بهذه الصورة ما للفعل المضارع في " صدر البيت " ترى " الذي ينقل الصورة حاضرة ماثلة للعيان ، وليست حدثا عافيا كما عفت رسوم الديار . ثم كونه بصيغة الخطاب للآخر ، مما يشي بالحسرة ، وشدة اللوعة .

فلم يقل " أرى " لأنه يريد اشراك الآخرين معه في هذا المصاب .

ويأتي التشبيه " المرسل ، المجمل " في البيت الرابع " كأني غداة البين ... الخ " . وقد هيا له الشاعر كل الأحاسيس والمشاعر ، فالمشاهد المأساوية التي تقدمت تسلمنا برفق إلى ما وصف الشاعر به نفسه من الحيرة والقلق والوجوم ، يوم رحل أحباؤه ، فهو عاجز عن استبقائهم ، وعاجز عن السلو بعد رحيلهم ، فماذا عساه أن يفعل . ودنياه تذهب وتتركه فريسة للأحزان والحرمان .

وتلك اللحظة العصيبة التي جعلها الشاعر فاصلة بين كأن وخبرها ، واسمها " بغداة البين " تشير إلى أن ذلك الوقت وهو وقت الرحيل قد خلا من كل حدث قد يعرف به إلا الفراق والبين .

وكما اهتم بتحديد الزمان ، اهتم بتحديد المكان " لدى سمرات الحي " فهو لم يغادر الحي ولم يغادر في تلك اللحظة الزمنية تلك الديار وهذا أدعى لهيجان ذكره . وتشبيه حاله بحال ناقف الحنظل بجامع دمع العين في كل واستخدام صيغة الفاعل " ناقف " كأن لا عمل له إلا البكاء وقد يلحظ من التشبيه الدهشة والحيرة ، وخاصة عندما حدد الزمان والمكان .

وبهذا يرسم الشاعر صورة قائمة لحالة الذكرى التي بدأ بها معلقته .

وقوفا بها صبحي عليّ . مطيهم يقولون لا تهلك أسيّ وتجمّل  
وإن شفائي عبرةٌ مهراقيةٌ فهل عند رسم دارس من معول

هذه صورة أخرى يبرزها الشاعر يبين أن صحبا له مروا به وهو في تلك الحال المؤسية ، فأوقفوا عليه مطيهم راثنين لحاله .

ونراه يقدم الحال " وقوفا " على أصحابه " صحي " لبرز صورة وقوف أصحابه عليه ، لأن ذلك الوقوف هو قطب الدائرة في هذه الصورة .

وفي تقديم " عليّ " انسجام لطيف بين " وقوف " وبين مدلول " عليّ " أي أن ذلك الوقوف كان من أجل الرثاء لحاله لشدة ظهور آثار الحزن والأسى عليه . كما يتضح ذلك من الجمع في " صحي " فلم يقف عليه اثنان كما في أول المعلقة ، بل جمع من الأصحاب ، وهذا من تصاعد حالة الحزن عنده .

كما أن تعبيره بالمضارع " يقولون " أكثر دلالة وبلاغة من الماضي " قالوا " فالماضي يفيد حدوث القول مرة واحدة ، أما المضارع " يقولون " فيفيد الاستمرار والتكرار ، كما يصور ما كان منهم وكأنه يحدث الآن .

وكثيرا ما يخرج البلاغيون " المضارع " على استحضار صورة الحدث الماضي (١)

وبين شطري البيت " وقوفا بها صحي ... ويقولون " شبه كمال الاتصال حيث كان شطر البيت الأول مؤذنا بسؤال ينشأ في الذهن ، وهو مادام أن أصحابه وقفوا عليه فماذا قالوا له ؟ فجاء الجواب يقولون ..

فبين الشطرين عاطف داخلي .

ثم إن الشاعر وصل بين الجملتين " لاتهلك .. وتجمّل لما بينهما من علاقة التوسط بين الكمالين ، لأنهما انشائيتان ، الأولى نهي والثانية أمر .

---

(١) انظر الايضاح : مصدر سابق ، ص ١٨٦-١٨٧ .

وإنَّ شفائي عبْرَةَ مُهْرَاقَةٍ      فهل عند رسمِ دارسٍ من مُعَوَّلٍ

- هذا البيت استمرار لرسم الصورة التي أبرزها في البيت الذي قبله ، فصحبه قد نهوه عن البكاء ، أما هو فيرى شفاء مابه في ذرف دموع عينيه ، وانهماهما بالدمع وكأنهما تصبان الماء صبا من حرقه الشوق .

وقد أكد الخبر " وإن شفائي " إما للرد على صحبه الذين نهوه عن البكاء ، وكأنهم ينكرون أن فيضان الدمع مما يرى النفس من حرقتها ، وإما ليبين اصراره على البكاء ، حيث لا بديل سواه . فأيام السرور والوصل قد ولت بلا عوده .

والبكاء على الأحبة شائع مستفيض في الأدب العربي .

وفي اضافة " شفاء " إلى ضمير المتكلم انسجام بين خيوط الصورة ، حيث أن الشاعر يتحدث عن نفسه ، فهي النفس المكلومة لاسواها . وجاء الوصف " مهراقة " ليرفع عن " عبرة " الندرة والضحالة والتي قد تتبادر إلى النفس من التنكير فهي عبرة متدفقة مهراقة . مع أن " عبرة " منكرة للإشارة إلى عظمها ، سواء أخذنا الأمر من جهة أن دمع الشاعر عزيز ، أو أن هذه العبرة عظيمة لكونها شافية من لوعة الفراق .

أما قوله " فهل عند رسم دارس من معول ؟ " فليس رجوعا من الشاعر وليس ندما على ذرف الدموع ، ولا تحطيلا للرأي الذي ارتآه ، فقد ذهب إلى هذا شارح المعلقات الزوزني وقال " الاستفهام فيه معنى الإنكار " (٢) .

بل إن الشاعر عندما أشار إلى شفائه بعبرة مهراقة ، كان قد استنفد ما يستطيعه المحب لكسر شوكة الفراق التي يحسها ثم بعد ذلك بحث عند هذا الرسم الدارس عن حيلة أخرى تساعد على تهدئة حاله وتوتره ، فالاستفهام - كما يرى الباحث - للتمني ، فالشاعر بعد أن بذل دموعه وبكى واستبكى تمنى لو كان عند

---

(١) شرح المعلقات السبع لأبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني ص ١١ .

الرسم الدارس من ملجأ يلجأ إليه ، أو ركن ركين يعتمد عليه فيجد فيه السلوى وفسحة الأمل .

والتمني بعد اليأس والقنوط مطلب من مطالب النفوس المتلذذة ومسلك من مسالك البيان الباكي . ونفثة من نفثات القلب المكشوف .

وإدخال حرف الجر الزائد "من" على "معول" يفيد تأكيد العموم المفهوم أصلاً من وقوع النكرة بعد الاستفهام ، وتلك اطلالة لطيفة على ما يمكن في طوايا الشاعر ، فهو يتمنى أي معتمد يعتمد عليه ولو كان ضئيلاً ، كما يشير ذلك أيضاً إلى انتفاء أي حيلة قد تلاحظ في الرسم الدارس . ولو وجدت لأخذ بها الشاعر .

كدأبك<sup>(١)</sup> من أمّ الحويرث قبلها وجارتها أمّ الرباب بمأسرٍ  
إذا قامت تَضَوَّعُ<sup>(٢)</sup> المسكُ منهما نسيم<sup>(٣)</sup> الصباجات برياً<sup>(٤)</sup> القرنفل  
ففاضت دموعُ العين مني صبايةً على النحر حتى بل دمعِي محملي<sup>(٥)</sup>  
ألا رب يومٍ لك منهن صالح ولاسيما يومٌ بدارة جلجل  
وفي هذه الصورة الوجدانية يقارن الشاعر حاله مع هذه المحبوبة بحاله مع محبوبته "أم الحويرث ، وجارتها ، وتفضي المقارنة إلى ظهور الحرمان في كلا الحالي .  
ويؤدي التشبيه "كدأبك من أم الحويرث قبلها .." إلى تأكيد ذلك الحرمان ،  
فحبه الجديد كحبه القديم كلاهما بائر .

- 
- (١) كدأبك: الدأب : العادة والملازمة . لسان العرب : مصدر سابق مج ١ / ص ٣٦٨ .  
(٢) تضوع : ضاع الطيب وتضوع : إذا انتشرت رائحته . شرح المعلقات السبع ص ١١ الزوزني .  
(٣) نسيم : النسيم : نفس الريح إذا كان ضعيفاً . لسان العرب ٥٧٣/١٢ . مادة نسيم .  
(٤) ريا : ريا القرنفل : ريح القرنفل ، ولا تكون الريا إلا ريحاً طيبة . شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص ٣٠ .  
(٥) محملي : السير الذي يحمل به السيف . المصدر السابق ص ٣١ .



ثم يأتي التشبيه الثاني فيملأ به الجو عطرا وأريحا ، حيث شبه انتشار المسك منهما بريح نسيم الصبا المفعم بشذا القرنفل وبرودته المنعشة .

و الفعل " قامت " له دلالة فنية ، ذلك أن قيام المرأة في عين العاشق أو المتغزل من شأنه أن يثير كثيرا من الفتنة والصبوة وذلك بخلاف المرأة حال قعودها . إضافة إلى أن الرائحة المسكية تنبعث منهما حال حركتهما وانبعاثهما من قعودهما . مع ملاحظة أن الشاعر أطلق القيام ، ولم يحدد الغرض منه ، مما يشير إلى كون تلك الرائحة العذبة فيهما طبيعة ، فلم يقمن مثلا لملاقاة عاشق فيتعطرن .

ولكن هذه الصورة التي أجاد رسمها الشاعر لتلكما المرأتين صورة لا وجود لها - الآن - إلا في مخيلة الشاعر ، أما هي فقد لفها العدم كما لف أم الخويرث وجارتها ، فأين تلك الأيام التي كان لها ذلك الرواء والرونق ؟ وحيث إنها لا توجد فليذرف الشاعر دموع عينيه حزنا ولوعة.

وهنا تبرز الاستعارة ، وتتأنق لاقتضاء المقام لها .

" ففاضت دموع العين مني صباية " حيث استعار الفيضان ، وهو تدفق الماء الغزير ، لكثرة الدموع من العين بجامع الكثرة والغزارة في كل .

والصورة هنا مشعرة بقوة المصاب على الشاعر ، وترتب فيضان دمه على عذل أصحابه وهيجان ذكره " لاحظ العطف بالفاء " ، فقد أهاجته تلك الطلول الدارسة ، وأهاجه رحيل الحبيب ، كما وذكره ذلك حاله مع حب آخر كان الحرمان لحمته وسداه ، فاستحال طلب البكاء في أول المعلقة ، واستحالت العبرة الشافية في البيت السادس ، استحال كل ذلك إلى دموع تفيض . فالكلمات ترسم الحالة النفسية رسما أخذا ، والشعر هنا صادر عن مشكاة واحدة.

وقوله " منى " زيادة في التوكيد على أن هذا الدمع كان منه لا من سواه ، وهذا ليؤكد به عذره في البكاء وأن الموقف عصيب وليس هناك حل آخر ، وإلا لما انهمر دمه هو .

ثم تأتي المبالغة " حتى بل دمعي محملي " مرشحة للاستعارة ومؤازرة لها في رسم الصورة الحزينة ، و " حتى " هنا تدل على انتهاء الغاية ، وهي بهذا تطوي وقتا طويلا بكى فيه الشاعر .

ووصول الدمع إلى " حمالة السيف " يطوي أماكن أخرى وصل إليها الدمع قبل ذلك ، حيث تجاوز الدمع الحدود ، لأن ذلك أمر معتاد في كل بكاء ، والشاعر يذكر بكاء من نوع خاص انطلق فيه الدمع من العيون مباشرة إلى النحر ، ثم تجاوز النحر ليصل إلى منتصف الصدر - على أقل تقدير - نظرا لوصول حمالة السيف إلى الصدر . وكل ذلك كنايات عن شدة حزنه ، وتصاعده .

ثم يأتي البيت الأخير في هذه المجموعة " ألا رب يوم لك منهن صالح .. " وكان الشاعر لما هيجت الذكريات كوامن الأسى في نفسه ، وسال دمه كالسيل ، ويش من رجوع مافات أخذ ينفض عنه أضرار البكاء والحزن معزيا نفسه مما حل بها ، فراح يتذكر لحظات نعم فيها بالوصال والود .

ويبدأ هذا البيت بأداة الاستفتاح " ألا " التي تشير إلى نشوته وعظم ماسيأتي بعدها عنده ، إضافة إلى تفريغ شحنة من الآهات تخرج مع المد الموجود في آخر هذه الأداة ، وتنكير " يوم : " في الموضعين لتعظيم شأنه ، لأنه نال فيه الوصل ، وحتى مع هذا الشاء على اليوم فإن الشاعر قد حرص على أن يكون تذكره إياه في معرض الشكوى ، ورمز الى ذلك ب " رب " التي تفيد - هنا - التقليل والندرة ، أي أن تعاسة الشاعر في الحب ، وحظه من الحرمان كان هو العادة في حياته ، أما لحظات الوصال فهي نادرة .

وتقديم الجار والمجرور " لك " على مابعدہ إشارة إلى أن هذا اليوم كان للشاعر لا عليه ، ولالغيره من العشاق ، ولو قال : أأرب يوم منهن صالح لك " لتبادر إلى الذهن أن اليوم عليه وليس له .

ونعت اليوم النكرة: بأنه صالح على الإطلاق يشمل كل صالح قد يلوح في سماء المحبين ، واستخدام صيغة اسم الفاعل يدل على ثبات هذا النعت لهذا اليوم في مخيلة الشاعر ،

ويوم عقرت للعذارى مطيتي      فياعجبا لرحلها المتحمَّـل  
فطل العذارى يرمين بلحمها      وشحم كهَدَاب<sup>(١)</sup> الدَّمَقْسِ<sup>(٢)</sup> المفتل  
في البيت السابق كان الكلام عاما عن أيامه السعيدة ، ومن هنا أخذ يفصل ذلك .

ففي هذه الصورة يذكر الشاعر يوما آخر من أيام لهُوه مع الغواني الأبيكار ، وهو اليوم الذي عقر هن فيه مطيته ... الخ . وعبر بالماضي هنا " عقرت " دون غيره لما فيه من تأكيد حصول الحدث الدال على كرمه معهن .

وآثر هذه الصيغة دون غيرها كالذبح والنحر ، لأن في العقر معنى النشوة والطرب والقوة ، يقال " عقرت الفرس : أي كسعت قوائمه بالسيف " <sup>(٣)</sup> وتعقر الناقة حتى تسقط فإذا سقطت نحرها متمكنا منها " <sup>(٤)</sup> .

فاختيار هذا الفعل بالذات مما يتناسب وجو الأبيات التي يظهر فيها الشاعر قوته ونشوته ، ولنا أن نتخيل هذا الفعل المشوب بالعبث والنشوة أمام النسوة ،

---

(١) هَدَاب: هذب الثوب ، وهذبته ، وهدا به : طرف الثوب مما يلي طرته. لسان العرب ص ٣٨٠ مادة هذب .

(٢) الدَّمَقْس : الحرير .

(٣-٤) مقاييس اللغة لابن فارس تحقيق وضبط عبدالسلام محمد هارون ، ١٣٩٩/١٩٧٩ م ج ٥/٩٠ .

ويؤكد هذا اسناد العقر إليه ، ثم في العقر معنى آخر ، وهو عظم تلك الناقة التي نحرها لهم ، ويؤكد المعنى الأخير تعريف المطية بضمير المتكلم " مطيتي " ليدل على أنها مطيته العزيزة على نفسه . ومع هذا لم يضمن بها .

ويؤيد ذلك كله تعجب الشاعر من "رحل" الناقة حيث يحمل التعجب في طياته عظم تلك الناقة ، وأنها كانت تحمل رحلا كثيرا ، لم يطقه حمل واحد فأصبح رحلا متحملا على عدد من الجمال وهذا مايناسب جو الأبيات المقعم بعرض كرم الشاعر وجوده . فهذه الناقة عزيزة عنده ، فأسندها إلى نفسه ، وهي سينة قوية ، تحمل كثيرا من الرحل ، لا يطيقه غيرها مجتمعا ، وسيأتي البيت الثاني دالا على عظم شحمها . ثم يأتي التشبيه الذي يبرز " الشحم " في صورة البياض الناصع والتماسك المقتول كقتل الابريس ، وفي هذا رمز إلى طيب اللحم ، والشحم معا ، ووصف لمطيته بالسمن ونفي الهزال عنها وتراكب الشحم وتعاضمه هو المراد هنا .

والتعبير بالمضارع " يرقين " " يشخص صورة فياضة سخية مرحة بالغة في نشاط النفس وانبساطها" (١) .

و"الفاء" في أول البيت " فظل العذارى ... " هي الفاء الفصيحة التي تفصح عن كلام مقدر طوي لدلالة الحال عليه .

فقد طوت هذه " الفاء " زمنا لم يشر إليه الشاعر وهو الزمن الذي بين عقر الناقة إلى وقت أكلها من السلخ والطبخ والايقاد.. الخ . وهي أوقات - فضلا عن دلالة الحال عليها - لا تحمل عبق النشوة والطرب .

والتركيز على ذكر المسند إليه "العذارى" تأكيد من الشاعر على أن العذارى الأبقاراللاتي يجللهن الحياء شغلن عن ذلك ، وهتك حياءهن .

---

(١) الإعجاز البلاغي : دراسة تحليلية لثراث أهل العلم : مرجع سابق / ٢٩٤ .

ويوم دخلت الخدر خدر عُنيزة  
 فقالت لك الويلات إنك مُرجلي  
 تقول وقد مال الغيط<sup>(١)</sup> بنا معا  
 عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل  
 فقلت لها سيري وأرخي زمامه  
 ولا تبعيني من جَنَّاك المَعَلَل<sup>(٢)</sup>  
 فمثلك حُبلى قد طرقت ومرضع  
 فألهيتها عن ذي قمام<sup>(٣)</sup> مُحَوَّل  
 إذا ما بكى من خلفها انصرفت له  
 بشق وتحتي شقها لم يُحَوَّل

وهذه أحداث يوم آخر ظفر فيه بمرغوبات كثيرة. فيفاجؤنا بهذه الجسارة ،  
 أو هذا الفجور ، يقتحم على عنيزة خدرها ويستمر في غوايته غير مكترث بتوسلاتها ،  
 ويمضي حتى نهاية المطاف .  
 ومن التصوير البلاغي في هذه الأبيات ، البيان بعد الابهام ، في " الخدر خدر  
 عنيزة " فالخدر الأول عام ، خصوصا أن الشاعر يعدد كثيرا من غواياته وفجوره ،  
 فكان لابد من التحديد<sup>(٤)</sup> .

(١) الغيط : " الرحل ، وهو للنساء يشد عليه الهودج " لسان العرب ج ٧/٣٦٠ ( غبط ) .

(٢) المَعَلَل : العلل : الشرب بعد الشرب تباعا . المصدر السابق ج ١١/٤٦٧ (علل) .

(٣) قمام : التمام : التعاويذ واحدها قيمة ، وهي خرزات كان الأعراب يعلقونها على أولادهم  
 ينفون بها النفس والعين بزعمهم " . المصدر السابق ج ١٢/٧٠ (قم) .

(٤) انظر : الإعجاز البلاغي : دراسة تحليلية لآثار أهل العلم : مرجع سابق ص ٢٩٥-٢٩٦ .

ثم استعارة الخدر للهودج ، بجامع أن كلا منها يؤوي من فيه ويستزّه .  
وفي تقديم الخبر " لك " على المبتدأ " الويلات " تحديد في أن يكون العذاب له  
لا لغيره . والاستئناف البياني في " إنك مرجلي " لأنه بسبب دخوله خدرها  
استحق العذاب .

والتعير بالمضارع " تقول " لاستحضار صورة القول مع تكرار حدوثه .  
أما الجملة الحالية " وقد مال الغيظ بنا معا " فتقييد بليغ للقول وأن هذا القول  
صدر منها في حالة انتهاكه حرمتها .

وفي عطف " فأنزل " على " عقرت " بالفاء تنسيق لجزئيات قولها ، وترتيبها ،  
مع سرعة أمره بالنزول . وحسن العطف بالفاء - هنا - لما فيها من معنى السببية  
والتعليل . وفي التصريح باسمه ومناداته تسجيل عليه بقبح صنعه .

" جناك المعلن " استعارة ، حيث استعار الجنى لما ناله منها من تقبيل ، بجامع  
الحلاوة واللذابة .

فالشمر لا يجني إلا حال استوائه ونضجه ، حيث يحلو طعمه وتعبق رائحته في  
الغالب . وهذا يقابله في المرأة نضجها وخلابتها وفتنتها للرجال .

ووصف " الجنى " " بالمعلن " ، زيادة في تأكيد تلك الصفات من الامتلاء  
والنداوة واللين والطراوة ، فهو جنى قد تكرر سقيه ، فهو من الإيغال لزيادة المبالغة  
والتأكيد .

والجمع بين " حبلى ، ومرضع " مراعاة نظير .  
وقوله " فمثلك " جاءت الفاء مرتبة لهذا التشبيه بعد عزوف من عنيزة ، أو  
تهدئة لها بأن النساء غيرها يرغبن فيه ، فلتحذو حذوهن .

وخص الحبلى والمرضع لأنهما " لا تكادان ترغبان في الرجال " (١) .  
وقوله " ذي تائم محول " كناية عن صفة الوليد المدلل .  
فالمرأة الحبلى - وتلك المرضع الذي علقت على صبيها قيمة تمنع عنه العين مما  
يشير إلى شدة تعلقها به ، وقد بلغ حولا كاملا مع كل هذا فقد أهأهما الشاعر عن  
ذلك وشغلهمما بفجوره ، ويتولد عن هذه الكناية المبالغة في تصوير شدة اهائه عشيقاته  
وفي قوله " طرقت " استعارة تصريحية بعبية ، حيث شبه اتيان النساء  
ب"الطروق " ثم اشتق من "الطروق " " طرقت " بمعنى أتيت .  
وقد أكد " طرقت " ب " قد " لأنه يريد إلانة كل صعب يجده من عنيزة .  
أما تنكير " حبلى " و "مرضع " فلافادة التكرار ، ولوعرفهما فقال " الحبلى  
والمرضع " لانصرف الذهن إلى حبلى ومرضع معينتين .  
والمقام يقتضي التكرار ، أي أن الشاعر يذلل الصعوبة التي يجدها من عشيقته  
بكثرة مغامراته مع غيرها .  
وقوله " إذا ما بكى من خلفها انصرفت ..... " .  
قيد فيه المسند " بكى " " إذا " التي هي للشرط المتحقق وقوعه .  
وتوظيف ذلك - في رأينا - أن هذه المرأة من شدة تعلقها بالشاعر لاتنصرف  
إلى وليدها إلا بعد تحققها من بكائه .

---

(١) القصائد العشر ، ص ٢٧ للتبريزي .

ويوما على ظهر الكثيب تعذرت  
علي وآلت حيلة لم تحلل  
أفاطم مهلا بعض هذا التدلل  
وإن كنت قد أزمعت صرمي<sup>(١)</sup> فأجملي  
أغرك مني أن حبك قاتلي  
وأنتك مهما تأمرني القلب يفعل  
وإن تك قد ساءتلك مني خليقة  
فسلّي ثيابي من ثيابك تنسل  
وما ذرفت عينك إلا لتضربي  
بسهميك في أعشار<sup>(٢)</sup> قلب مقتل

وهذا يوم آخر ، بيد أنه يوم تعيس ، لقي فيه الشاعر عنادا شرسا وحرمانا مؤلما . فأول ما نلاحظه قوله " ويوما " بنصب يوم ، بالرغم من أن المقاطع التي سبقتها والمقطع الذي سيأتي كلها معطوفة على بعض مجرورة بواو " رب " .  
إلا أن الشاعر أحس بتغير هذا اليوم عن غيره فكانت الصياغة تبعا للحالة النفسية . فالواو للاستئناف ،  
ونراه يحدد - كعادته - موضع المغامرة ، وهو - هنا - ظهر الكثيب فالمكان يحمل الأحداث التي جرت فيه ، وتذكره تذكرها .

---

(١) صرمي : الصرم القطع البائن ، لسان العرب ٣٣٤/١٢ ( صرم ) .

(٢) أعشار : يقال : برمة أعشار ، وقدح أعشار ، اذا كان قطعا .

انظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الانباري ، ص ٤٨ .



وفي التعبير بـ " تعذرت " كناية عن عنادها ، وشذتها ، وكونه ماضيا اشارة إلى شدة امتناعها عليه ، واصرارها على هجره .  
ولذلك كان من مقتضيات الحال ، ترقيق الخطاب معها ، وهذا ما صنعه الشاعر .

فناداها مرححا نداءها " أفاطم " وأثر أداة النداء الهمزة ، التي ينادى بها القريب مكانا ، وهو يريد قربها من نفسه ، وأنها لاتغيب عن وجدانه .  
ثم استمر في ترقيق الخطاب ، فطلب التمهّل والاقلال من الدلال تنزيلا لشدة امتناعها منزلة " التدلل " الذي لا يأس معه .

ثم آثر أداة الشرط " إن " على " إذا " وإن كنت قد ازمعت .. " ليخرج قطيعتها له مخرج الشك والاحتمال رامزا لذلك إلى أن علاقتها به لاتسمح بالفراق الحاسم ، وإن رأى الصد والهجران فماتزال في النفس بقية من الأمل في أن يكون هذا سحابة صيف .

وحتى مع هذا الاحتمال فإنه يتوسل إليها بأن تجمل في دلالها وألا تقسو عليه .  
ثم يخطو خطوة أخرى في التودد والتوسل ، وترقيق الخطاب ويبرز ذلك في صورة الاستفهام التقريري ، أن حبها قاتل له ، وأن قلبه أسير هواها يفعل ما تأمره به مهما كان في ذلك من مشقة وعناء ، واستخدام الفعل المضارع " يفعل " الواقع جواب لأداة الشرط " مهما " يشير إلى نشاط قلبه لكل أمر تأمره به ، فيؤدي أوامرها بتجدد النشاط وحبور خاطر ، وليس بفتور العادة ومللها ، وذلك من خلال تجدد الفعل المضارع ، فإذا نظرنا للشرط فإن طاعة أوامرها الآن من باب أولى ، لأنه قطع بذلك مستقبلا ، مع عدم علمه بالأحداث التي قد تقع .

وكما حاول في البيت السابق ألا يقطع بهجرانها له وإن بدأت له مخايل ذلك فإنه هنا يقول : " وإن تك قد ساءتك مني خليقة ... " يحاول ألا يقطع كذلك بوجود خليقة فيه ساءتها فقيد المسند هنا " يأن " كذلك وهذه خطوة أخرى في التودد إليها ، وإلا فإنه يستطيع نفي ذلك عنه جميعه .

وبعد ذلك يستسلم بين يديها ويؤذن لها بالفراق إن كانت تجد فيه من الطباع ما يقتضي ذلك ، مصورا ذلك في صورة الكناية " فسلي ثيابي من ثيابك تنسل " . ويختتم هذا التودد فيذكرها أن بكاءها ماهو إلا ضربة موجهة الى قلبه المذل من كثرة الهجران والصد.

وقد استعار " السهمان " للحظ عينيها ، ودمعها ، والجامع هو شدة التأثير والايلام ، أي لتصطاد قلبه الذي حطمه حبه إياها فوزعه قطعا ، وفي " أعشار " مضافة إلى قلب ، كناية عن صفة الفتك الذي نزل به من حبها ودلاها . وزيادة في ابراز المعنى لدلاها استعمل الشاعر اسلوب القصر " وماذرفت عيناك إلا لتضربي " .

أي ليس بها من سبب لذرف الدموع إلا النكاية .

فالقصر قصر إضافي حيث قصر بكاءها على إيذاء قلبه ونفاه عما سواه .

وببيضة خدرٍ لايرامُ خباؤها  
تمتعتُ من لهُوٍ بها غيرَ معجَّل  
تجاوزتُ أحراساً إليها ومُعشراً  
عليَّ حِرَاصاً لو يُسرُّونَ مقتلي  
إذا ما الثريَّا في السماءِ تعرضتْ  
تُعَرِّضُ أثناءَ الوشاح (١) المفصل  
فجئتُ وقد نصتُ لنومِ ثيابها  
لدى الستْرِ إلا لبسةَ المُتَفَضِّل (٢)  
فقالَت يمينُ الله مالِك حيلةٍ  
وما إنَّ أرى عنكَ الغوايةَ تنجلي  
فقتُ بها أمشي تجر وراءنا  
على أثَرنا أذيالَ مرطٍ (٣) مرَّحل  
فلما أجزنا ساحةَ الحيِّ وانتحى  
بنا بطنُ خبتٍ ذي قفافٍ عتقل  
مددتُ بغصني دومةٍ فتمايلتُ  
عليَّ هُضيمَ الكشح (٤) رياءَ المُخلخل (٥)

- 
- (١) الوشاح : خرز يعمل من كل لون . شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الانباري ص ٥١ .  
(٢) المتفضل : تفضلت المرأة في بيتها اذا كانت في ثوب واحد . لسان العرب ٥٢٦/١١ (فضل) .  
(٣) مرط مرَّحل : المرط كساء من خز أو غيره . والمرحل : المعلم . شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٣ .  
(٤) الكشح : الكشح : ما بين الخاصرة الى الصلع الخلف . وهو من لدن السرة الى لسان العرب ٥٧١/٢ (كشح) .  
(٥) المخلخل : موضع الخللخال .

ويعمضي الشاعر مع مغامراته ، ويطيل الوقوف هذه المرة .  
ويبدأ فيشبه صاحبة لهوه ومجونه بالبيضة على سبيل الاستعارة التصريحية  
الأصلية ، ويرشح هذه الاستعارة باضافتها إلى "خدر" ثم بالخباء الذي ذكره بعد ذلك

والجامع هو الصحة والسلامة من الطمث ، والصيانة والستر ثم الصفاء <sup>(١)</sup> ،  
ويتولد عن هذه الاستعارة وترشيحاتها كناية هي قطب الدائرة عند الشاعر ، لأنه يريد  
أن صاحبه هذه كانت بكرا مصونة لم تعرف هو الرجال .

ثم يورد تمتعه ولهوه بها في صيغة الفعل الماضي اشارة إلى تمكنه منها ، وقوى  
ذلك التمكن بالحال " غير معجل " وكأنه حليلها .

ثم أخذ بعد هذا الاجمال يفصل الأحداث الجريئة ، حتى خلص إليها وسط  
أخطار محدقة به من كل طرف ، ثم ذكر اقتحامه خدرها وقت ينام الناس بعد تجردها  
من ثيابها للنوم ويذكر قولها لها " فقلت " بالفاء وكأن المفاجأة قد أذهلتها ولم يعأ  
باندعاشها ، وأخذ يسترسل في استكمال خيوط المغامرة فقال : " خرجت بها أمشي "   
ولم يقل أخرجتها إشارة إلى أنها طاوعته ، ولم يقل نجرى ، لأن الفعل " أمشي " يدل  
على ثبات جناحه فلم يعدو مثلاً ، ولم يذكر أن مشيه كان خفيفاً خفيضاً ، مما يتناسب  
مع ذلك الجو المنيع الذي رسمه حول تلك المرأة .

قال الخطابي مفسراً مجيء هذا الفعل في قوله تعالى ﴿ وَاَنْطَلِقُ الْمُلَأْمُتُهُمْ أَنْ  
امشوا واصبروا على آهتكم... ﴾ <sup>(٢)</sup> .

---

(١) انظر: شرح المعلقات السبع للزوزني ، ص ٢١ .

(٢) سورة : ص آية ٦ .

فقال : " ... بل المشي في هذا الغل أولى ، وأشبه بالمعنى وذلك لأنه إنما قصد به الاستمرار على العادة الجارية ، ولزوم السجية المعهودة ، في غير انزعاج منهم ، ولا انتقال عن الأمر الأول ، وذلك أشبه بالثبات " (١) .

وهذا ما يريده الشاعر هنا ، فلا يريد لفظاً مشعراً بعدم ثباته ، وعدم جريه على سجيته ، لأن ذلك ينقض ما يريده من الإدلال بنفسه والفخر بها .

وأتى بالمضارع " تجر " لاستحضار صورة الحدث ، واسند الجر إليها ليبرأ هو بنفسه عن ذلك حتى يبعد ظنه الخوف ويجعلها هي الخائفة الوجلة .

وأسند الانتحاء إلى " بطن خبت " وهو لهما ، على طريق المجاز العقلي الذي علاقته المكانية ، فالأصل أن يقال " انتحينا بطن خبت " وفي الاسناد سر بلاغي ملائم للمقام وهو أن الشاعر يريد أن يصور أن السعد كان يواتيه من كل صوب ، حتى المكان أسعفه بما يريد ، فكأنه من أعوانه . أو أنشوته صورت له ذلك .

أما الفعل " فتمايلت " ففيه دقة تصوير لحركات الغواني في مثل هذا المقام ، لأنه يفيد تكرار الحدث استجابة للنوازع النفسية المثارة ، ولو قال " فمالت " لما أفاد إلا حدوث الميل مرة واحدة ، والتمايل أشبه ما يكون بالتراقص الذي هاجت دواعيه .

وجاءت الكنيتان " هضم الكشح " و " ريا المخلخل " بمثابة التصوير الدقيق الالتقاط ، حيث تريك هاتان الكنيتان هذه الفتاة ضامرة الخصر ممتلئة الساقين .

وهضم ، وريا استعارتان ، لأن الهضم في الأصل النقص ، فاستعير - هنا - للضمور والدقة ، والري في الأصل : الليونة ، فاستعير هنا - لكثرة اللحم ، أما اضافتهما فمن باب اضافة الصفة إلى الموصوف ، وهو أبلغ دلالة ، والأصل : الكشح الهضم ، والمخلخل الممتلىء .

---

(١) ثلاث رسائل في الإعجاز ص ٣٩/٤٠ .

مهفهفة<sup>(١)</sup> بيضاء غير مفاضة<sup>(٢)</sup>

ترائبها مصقولة كالسجنجل<sup>(٣)</sup>

كبكر<sup>(٤)</sup> المقناة البياض بصفرة

غذاها نمير<sup>(٥)</sup> الماء غير محلل<sup>(٦)</sup>

تصد وتبدي عن أسيل<sup>(٧)</sup> وتتقي

بناظرة من وحش وجرة<sup>(٨)</sup> مطفل

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش

إذا هي نصته<sup>(٩)</sup> و لا بمعطّل

وفرع يزين المتن أسود فاحم

أثيث<sup>(١٠)</sup> كقتو النخلة المتعكل<sup>(١١)</sup>

غدائره مستشزرات<sup>(١٢)</sup> إلى العلا

تضل العقاص في مثنى ومرسل

- 
- (١) المهفهفة : خفيفة اللحم التي ليست برهلة ولا ضخمة البطن . شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - لابن  
الانباري ص ٥٨ .
- (٢) مفاضة : المفاضة المسوخية البطن . نفس المصدر السابق .
- (٣) السجنجل : المرأة . نفس المصدر السابق .
- (٤) كبكر ١ لقناة: البكر اول بيضة تبيضها النعامة، والمقناة: المخالطة . المصدر السابق ص ٧٠ .
- (٥) نمير : الماء النمر الذي يتجع في الجسد . المصدر السابق ص ٧٢ .
- (٦) غير محلل : الذي لم يحل عليه فيكدر . شرح القصائد العشر للبريزي ص ٤٨ .
- (٧) أسيل : هو السهل اللين . لسان العرب ١١/١٥ ( أصل ) .
- (٨) وحش وجرة : أراد بوحش وجرة الطباء . شرح القصائد العشر للبريزي ص ٤١ .
- (٩) نصته : ومعناه نصبته ورفعته . شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، ص ٦١ .
- (١٠) أثيث : الأثيث : الكثير ، والاثانة : الكثرة . شرح المعلقات السبع للزوزني ص ٢٩ .
- (١١) المتعكل : العكاكيل : الشماريح ، والمتعكل : الكثير العكاكيل . المصدر السابق ص ٦٢ .
- (١٢) مستشزرات : مرفوعات ، وأصل الشزور: القتل على غير الجهة، فأراد أنها مفتولة على غير الجهة من كثرتها . المصدر  
السابق ، ص ٦٣ .

في هذه الأبيات الستة يستطرد الشاعر في وصف مفاتن هذه الحسناء ، لافتاً الأنظار إلى محاسنها الحسية ، متخذاً من التصوير البلاغي أداة للكشف عن ذلك الحسن ، ويتبع - في مهارة فنية رائعة - أعضاء جسمها ، فيصف كل عضو بما يليق به ، وصف خبير بسمات الجمال ، قدير على التصوير البياني الكاشف عن مزايا الحسن الحسي في النساء .

فقد جعل من الألفاظ ، وتراكيبها ريشة فنان ماهر ، ثم رسم - باقتدار - ملامح الجمال في فتاته ، حتى لكان العين تراها ماثلة أمامها في كل حين .  
فبدأ يرسم خصرها وبطنها ، فخصرها لطيف ضامر وبطنها معتدل غير مسترخ ، وترائبها وصفحة صدرها صافية براقه كأنها المرآة تتلألأ . فقوامها دقيق مفتول غير مسترخ ، ولونها صاف رائق كالمرآة .

أما البيت الثاني " كبكر المقناة... " فقد عاد وشبه فتاته في لونها الأبيض المشوب بصفرة بيضة النعام التي صفتها البياض المشوب بالصفرة ، ثم بالغ في وصفها بالصفاء الرائق فجعل الماء العذب الذي لم يكدر غذاءها ليكون ذلك أدعى لزيتها وانعكاس ذلك على صفحتها .

ثم تراه يصور موقفاً من مواقف فتاته فهي تعرض عنه حيناً ومع إعراضها تظهر خذاً أملس ممتداً فيه للعين متعة وللقلب أسر ، ثم هي تنظر إليه نظرات وحش وجرة ذوات الأطفال إلى أطفائها ، وإنما خص وحش وجرة بهذا القيد " مطفل " لأن عيونها حينئذ تكون أجمل عيون .

وفي هذا التشبيه تصوير رائع لمشهد من مشاهد بيئة الشاعر وفيه تشبيه ضماني لفتاته بالطباء في خفة الحركة ورشاقة القوام .

ثم انتقل يصف سحر جيدها ، فيشبهه بجيد الظبية الخالصة البياض ثم ينفي عنه الفحش ، ليثبت له الاعتدال في كل حال .

ثم ينفي عن جيدها بعض صفات المشبه به وهو جيد الظية فيقول "ولا يجمعطل"  
لأن جيد فتاته مطوق بالخلي وهذا كقوله في قصيدة أخرى:  
حملت ردينيا كأن سنانه      سنا هب لم يتصل بدخان  
لأن في كل من الصورتين نفيا يطلق عليه البيانون : تحقيق التشبيه .  
وينتقل إلى وصف محاسن شعرها ، والشعر من محاسن المرأة في كل الأذواق  
والآداب .

فيصف شعرها في سواده بأنه زينة لمنظرها ، ويؤكد صفة سواده بقوله "فاحم"  
نسبة إلى لون الفحم بعد حمود النار فيه . وأنه شعر غزير مشيراً بذلك إلى حيوية  
الشباب وتدفق الحياة فيه .

ثم يشبهه بقنو النخلة التي ظهرت قنوانها وامتدت ، وهي صورة بدوية سجلها  
شعر الشاعر في عفوية وعدم تكلف .

ثم يقول عن الشعر: إن خصله شامخات عاليات ، وأنه لكثرتة وغزارته يلتف  
بعضه في بعض ، وبين المثني والمرسل طباق لطيف .

وقد أطنب الشاعر في وصف الشعر ، لأن الشعر عنوان على خصوبة الجسم  
وشبابه إذا كثر واسود وطال .

وكان التشبيه هو الأداة الأثيرة لدى الشاعر في هذا المقام .

وكشجٍ لطيفٍ كالجديل<sup>(١)</sup> مخضّرٍ  
وساقٍ كانبوبٍ السقيّ المذلّ

---

(٢) الجديل : زمام يتخذ منه السيور فيجيء حسناً لينا يتني . شرح القصائد العشر ، ص ٤٢ .



ويضحى فتيّت المسك فوق فراشها  
نؤوم الضحى لم تنتطق<sup>(١)</sup> عن تفضّل  
وتعطو برخص<sup>(٢)</sup> غير شتن<sup>(٣)</sup> كأنه  
أساريع<sup>(٤)</sup> ظبي أو مساويك أسحل<sup>(٥)</sup>  
تضيء الظلام بالعشي كأنه<sup>(٦)</sup>  
منارة<sup>(٦)</sup> ممسى راهب مبتل  
إلى مثلها يرنو الحليم صابرة<sup>(٧)</sup>  
إذا ما أسبكرت<sup>(٧)</sup> بين ذرع ومجول<sup>(٨)</sup>  
تسلت عمايات الرجال عن الصبا  
وليس فؤادي عن هواك بمنسل

- 
- (١) تنتطق : " وهو أن تلبس امرأة ثوبها ، ثم تشدد وسطها بشيء ، وترفع وسط ثوبها وترسله على الأسفل عند معاناة الأشغال . لسان العرب مج ١٠/٣٥٥ ( نطق ) .
- (٢) رخص : " الشيء الناعم اللين " لسان العرب ٧/٤٠ ( رخص ) وهو هنا يقصد لين أناملها ،
- (٣) غير شتن : أي غير " كز خشن " شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص ٦٩ لابن الانباري .
- (٤) أساريع : دود يكون في البقل والأماكن الندية ، تشبه أنامل النساء به " شرح القصائد السبع ص ٣٢ الزوزني .
- (٥) أسحل : شجر له غصون دقاق . شرح القصائد السبع الطوال ص ٦٧ .
- (٦) منارة : هي المرسجة . المصدر السابق نفس الصفحة .
- (٧) أسكرت : امتدت ومنت ، المسكر التام الممتلئ . المصدر السابق ص ٦٩ .
- (٨) مجول : المجول : دريع خفيض تجول فيه الصبية . المصدر السابق ص ٦٩ .

ألارب خصم فيك الوى<sup>(١)</sup> رددته  
نصيح على تعذاله غير مؤتل<sup>(٢)</sup>

وما يزال الشاعر يتابع وصف محبوبته عضوا عضوا.  
ففي البيت الأول من هذه الأبيات يصف بطنها " كشحها " مرة أخرى باللطافة  
والاعتدال ثم يستعين على توضيح المعنى بالتشبيه فيقول إن بطنها في دقته كالخطام  
المفتول من الأدم .

كما يعود لوصف ساقها ويستعين - كذلك على استجلاء وصفها - بالتشبيه،  
فالساق مثل أنابيب بردى بين جداول النخيل المحملة بالثمار . " وإنما جعله مثل المذل  
لأنه يكرم على أهله ، ويتعهدونه ... فأراد أنه ناعم في كن فشبه ساق المرأة بالبردي في  
بياضه ونعمته " <sup>(٣)</sup> .

ثم ينتقل إلى مخدع نومها فيبعث فيه رائحة المسك من فوق فراشها ، ويبين أن  
هذا عادة لها متكررة فيأتي بالفعل المضارع " تضحى " رامزا به إلى هذه العادة وذلك  
التكرار .

وأنها فتاة مرفقة بمنعة كثيرة النوم في الضحى ، لأن لديها من يخدمها ويقوم  
على شأنها ، ويبرز هذا المعنى من خلال كنايتين رأينا البيانيين مغرمين بهما وهما :  
" نؤوم الضحى ، كناية عن صفة الاتراف والتنعم " .  
" ولم تنتطق عن تفضل " <sup>(٤)</sup> كناية عن كفايتها بخدمة حشمها .

---

(١) ألوى : الألوى : الشديد الخصومة . شرح القصائد السبع الطوال لابن الأنباري ، ص ٧٣ .

(٢) غير مؤتل : أي غير تارك نصحي بجهد . نفس المصدر . ص ٧٤ .

(٣) نفس المصدر ، ص ١٤ .

(٤) أي لم تلبس نطاقا في وسطها على ثوب مهنة لأنها مخدومة لا خادمة .

وهي عن صفة كتلك . فهي تعيش عيشة بنات الملوك .

ثم يعود ليصف وجهها بشدة الصبابة لدرجة أنها تبدد ماحوها من ظلام ، ثم يستعين على اظهار هذا المعنى بالتشبيه كعادته فيقول : إن وجهها في شدة الاضاءة كأنه منارة راهب أوقده في المساء ليهتدي به ، وخص مصباح الراهب في هذا الوقت لأنه أشد مايكون اضاءة ، وخص اضاءة مصباح الراهب لأنه يضاء في كل ليلة ، وكذلك وجه هذه الفتاة مضيء دائما .

وقبل ذلك استعان بالتشبيه أيضا ليصف أصابعها اللينة ، مشبها إياها بدود يكون في الرمل يستكن فيه فيكون لنا مستويا دقيقا ، وكذلك أصابعها . وبعد كل هذه الأوصاف التي كاد أن يحيط بكل مفاتها فيها قال : إلى مثلها يرنو الخليم صباة

إذا ما اسكرت بين درع ومجول

فمن يراها يقع أسير هواها ، ولو كان من الحكماء ، وكأننا بالشاعر يقدم هذا كله ليعتذر عن نفسه أمام قراء أدبه وحفاظ سيرته ، وأنه ماهام بها اختيارا ولكن قسرا لفرط جماها وأسرها ، فإن تاب غيره من العشاق فسيظل مغرما بها .

تسلت عما يات الرجال عن الصبا

وليس فؤادي عن هواك بمنسل

وقوله " وليس فؤادي عن هواك بمنسل " كناية عن الملازمة والاتصال ، ويشفع له ماقدمه من المحاسن والمفاتن .

وفي نهاية هذه السياحة من أول المعلقة إلى هنا ، يتوجه الشاعر إلى محبوبته مينا لها منزلتها عنده وكيف أنه عصى فيها اللاتمين والناصحين قائلا:

ألارب خصم فيك ألوى رددته

نصيح علي تعذاله غير مؤتل

أي " ألا رب خصم شديد الخصومة كان ينصحني على فرط لومه إياي على هواك غير مقصر في النصيحة واللوم رددته ولم أنزجر عن هواك بعذله ونصحه " (١) .

وعلى هذا فإن تنكير " خصم " للتهويل من شأنه ، وأن " رب " للتكثير لا للتقليل وهذان المعنيان هما اللذان يقتضيهما المقام ، لأن الشاعر يمتن على محبوبته بتحملة الصعاب في هواها ، ومواجهة الأخطار في الابقاء على صلته بها . ويؤيد هذا المعنى أيضا قوله " نصيح ، صيغة المبالغة التي تدل على كثرة نصح الناصح .

وهكذا تؤدي البلاغة بمعناها العام عند الامام عبدالقاهر دورا رئيسا في بناء القصيدة وصياغة النماذج الرفيعة وكذلك تقوم هذه البلاغة بشكلها المعياري الذي استقر بعد باستظهار تلك المزايا الفنية ، واستجلاء محاسن هذه المقطوعة .

---

(١) شرح المعلقات السبع ص ٣٤ للزوزني .

المبحث الثاني

مقطع من " نهج البردة " لأحمد شوقي

ومن الأدب الحديث نتناول بالتحليل مقطعا من قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي ، تلك القصيدة الرائعة، والتي عارض فيها "بردة" البوصيري .<sup>(١)</sup>

ريم على القاع بين البان<sup>(١)</sup> والعلم<sup>(٢)</sup>

أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

فاستهل هذه القصيدة بالنسيب على عادة القدماء الذين نهج البوصيري نهجهم في برده .

وأول ما يطالعنا في مطلع قصيدة شوقي :

الاستعارة في " ريم " وهي الظبية الخالصة البياض ، حيث شبه " الحسناء " بالظبية في الرونق والحسن ، وهذه الحسناء الشفيفة اللطيفة استحالت في بيت شوقي إلى قاتل سافك للدماء . وسفك الدم في نفسه جريمة شنعاء ، ولكن " شوقي " يضيف إلى هذه الشناعة الذاتية شناعة أخرى حيث أبى إلا أن تقع هذه الجريمة في الأشهر الحرم، التي تصان فيها الدماء ، وهذه الحسناء لم تسفك دم شوقي ، بل قتلتها حبا وهياما . وهنا تطل علينا استعارة أخرى ، حيث شبه مانزل به من حبها والهيام بها بالقتل العدوان . ومراد الشاعر من هذه الاستعارة " تهويل حاله في حب الحسناء جريا على مذاهب الشعراء قبله " .

---

(١) البان : ضرب من الشجر . انظر شرح الديوان ص ١ / ١٩٠ .

(٢) العلم : الجبل . المصدر السابق .

(\*) البوصيري : محمد بن سعيد بن حماد بن عبد الله الصنهاجي، البوصيري ، المصري - شاعر ، حسن الديباجة، مليح المعاني ، نسبته الى " بوصير " من أعال بني سويف بمصر " توفي عام ٦٩٦هـ - بالاسكندرية، انظر الاعلام ٦ / ١٣٩ .

ومادام هذا هو فتك " ريم " بمن يراها ، فإن التنكير فيها يحمل شحنة هائلة من الإكبار والتعظيم . كما أن الماضي " أحل " قد لاءم المقام من حيث الإصرار على اراقه دمه . وقد كان بوسع الشاعر أن يقول " أحل دمي " ويتم له المعنى ، ولكن مهارته الشعرية آلت إلا أن يأتي بـ " سفك " مضافا ، والدم مضافا إليه ، ليقع في روع القراء أن السفك قد وقع فعلا . ولو قال : " أحل دمي " لجاز أن يقف هذا عند حد التهديد .

## ٢- رمى القضاء بعيني جؤذر (١) أسدا

### ياساكن القاع أدرك ساكن الأجم (٢)

في هذا البيت تتألق الاستعارة المكنية ، حيث شبه " القضاء " بفارس شاكى السلاح ، ثم حذفه ، ورمز له بالفعل " رمى " .

ثم الاستعارتان التصريحتان الأصليتان : " جؤذر ، وأسد " . في الأولى شبه المحبوبة " بالجؤذر " في جمال عينيها واتساعهما . وفي الثانية شبه الشاعر نفسه " بالأسد " في القوة والفتاء . ومما أضفى على هاتين الإبتعارتين لطفًا وسحرا أن يكون المرمي المقتول هو " الأسد " والرامي والقاتل هو " الظبي " ؟

وزاد هذا المعنى طرافة استغاثة الشاعر بالمقتول للقاتل (٣) . وبين القاع والأجم طباق ايجابي .

---

(١) جؤذر : ولد البقرة الوحشية ، شرح الديوان ، ص ١ / ١٩٠ .

(٢) الأجم : جمع أجمة ، وهي الشجر الكثير الملتف . انظر شرح الديوان ص ١ / ١٩٠ .

(٣) ، أنظر نفس المكان

٣- لما رنا (١) حدثتني النفسُ قائلةً

ياويحَ (٢) جنبك بالسهم المصيب رمى

وفي هذا البيت تؤنسنا الاستعارتان ، الأولى تصريحية أصلية " السهم " حيث استعاره لنظرة المحبوبة إليه ، والجامع قوة الفتك ، والثانية شبه ارسال النظرة من المحبوبة بالرمي في قوة الإصابة .

وقد حذف الفاعل ، وبنى الفعل " رمى " للمفعول ، وهو ما يسمى إيجاز الحذف ، لأن الفاعل معلوم من " لما رنا " أي الظي ، أما قوله " المصيب " فهو احتراز جميل ، فيه تأكيد الإصابة .

٤- جحدثها وكنمت السهم في كبدي

جرحُ الأحبة عندي غيرُ ذي ألم

استعار الشاعر " الجرح " وهو الإنكار لما حصل ، لشدة التحمل ، بجامع انعدام الأثر في كل ، وهي استعارة تصريحية تبعية . كما استعار " الكتم " للمعنى نفسه ، والمعنى : أنني لم أظهر ألما من نظراتها الناعسة ، التي أسرت قلبي ، وقد عاد الشاعر واستعار " السهم " للنظرة الناعسة .

أما شطر البيت الثاني برمته فهو استئناف بياني وقع جواباً عن سؤال مقدر حاصله : ولماذا التحمل ؟ فأجاب :

" جرح الأحبة عندي غير ذي ألم "

والجرح مستعار كذلك لمكابدة الشوق ، وهي مرشحة للاستعارة في " السهم " .

(١) رنا : الرنو : ادامة النظر مع سكون الطرف ، لسان العرب ٣٣١/١٤ . (رنا) .

(٢) ياويح : كلمة تقال لمن وقع في الشدة والمكروه يستجد له بالرفقة والرحمة مما وقع فيه .

انظر شرح الديوان ص ١ / ١٩٠ .

- رزقتَ أسمح مافي الناس من خُلُقٍ

إذا رزقتَ التماسَ العذرِ في الشَّيمِ

في صدر البيت التفات من المتكلم إلى الخطاب ، فقد انتقل الشاعر من الحديث عن نفسه إلى مخاطبة غيره .

والمعنى : إذا كنت ممن يلتمس للناس الأعذار فقد سميت أخلاقك .

وفي بناء الفعل " رزقت " للمفعول ايجاز بالحذف .

وفي تقديم جملة جواب الشرط " رزقتَ أسمح .... مسارعة إلى بيان النتيجة المترتبة على الشرط .

٦ - يالائمي في هواه - والهوى قدر

لو شَفَكَ الوجدُ لم تعْذِلْ ولم تَلُم

قوله " والهوى قدر " اعتراض بالغ الجودة ، لأن فيه اعتذارا للشاعر لما هو فيه من افتتان بمن يحب ، والقدر لا يدفعه أحد . وفي اسناد " شف " للوجد مجاز عقلي ، أسند فيه " شف " إلى السبب ، والمعنى : لو نخل جسمك بسبب الوجد . وفي هذا الاسناد مبالغة ، وتفخيم لأثر الشوق في نفس المشتاق .

٧ - لقد أَلْتَكْ أَدْنَاً غَيْرَ واعيةٍ

ورب منتصتٍ والقلبُ في صمم

استعار " الانالة " للإستماع في الظاهر ، بجامع التمكن في كل ، ولكنها أذن قد أصابها صمم الحب والوله بمن تحب وفي هذا تبكيت للائم .

وفي قوله " غير واعية " كناية عن ذهوله عن كلام اللوأم .

وقد طابق في الشطر الثاني بين " منتصت - وصمم " .

وفي قوله " القلب في صمم " استعارة مكنية ، حيث شبه " الصمم " بالظروف ثم حذفه ورمز له بحرف الظرفيه " في " .

وفيها مبالغة بانشغال القلب بهوى المحبوبة .



٨ - يانعس الطرف لاذقت الهوى أبدا  
أسهرت مضناك في حفظ الهوى فتم  
" ناعس الطرف " كناية عن الموصوف ، المحبوب .

وفي " ذقت الهوى " استعارة مكنية ، شبه فيها الهوى بالشراب أو الطعام ، ثم  
حذفه ورمز له بالفعل " ذاق " .

ومضناك : فيه التفات أو وضع للمظهر موضع المضمّر " أسهرتني " على  
الخلاف المعروف بين الجمهور والسكاكي <sup>(١)</sup> .  
وبين أسهرت ، ونم ، طباق إيجاب .

٩ - أفديك إلفا ، ولا ألو الخيال فدى  
أغراك بالبخل من أغراه بالكرم

---

(١) ينحصر الخلاف بين الجمهور والسكاكي في موضوع الالتفات ، أن الجمهور يعرفون الالتفات على أنه " التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة ( التكلم والخطاب والغيبة ) بعد التعبير عنه بطريق آخر منها . انظر الايضاح ص ١٥٧ .

بينما يتسع مفهوم الالتفات عنده ليشمل المسائل الست السابقة عند الجمهور ، وغيرها ، وذلك أن الالتفات - عنده - كما يكون بالانتقال - كما هو عند الجمهور - يكون بمخالفة المقام ابتداء ، فمن كان اسمه محمد ، وقال : محمد حضر ، يعني نفسه .. فهو التفات عند السكاكي ، لأن الأصل : أن يقول : أنا حضرت ، والجمهور يسمون هذا وضع المظهر موضع المضمّر ، ولا يسمونه التفاتا .

قال الخطيب " فكل التفات عندهم ( أي الجمهور ) التفات عنده من غير عكس .

انظر الايضاح ص ١٥٧ وانظر مفتاح العلوم ص ١٩٧ - ٢٠٠ .

يقول الشاعر : أنا فداء لك ، ولخيالك الذي يزورني في النوم ، ثم أبدع في الشطر الثاني من البيت حيث مزج الشكوى من هجران المحبوبة له بالابتهاج ، بوصل خياله في النوم ، ثم جعل فاعل " البخل " والانالة واحدا ، فالذي أغرى المحبوبة بالبخل ، أغرى طيف خياله بالكرم ، ثم طابق بينهما طباقا رائعا .  
و " أل " في البخل والكرم للعهد الذهني ، أي البخل الذي عهدته فيك والكرم الذي عهدته منه .  
والتعبير بالمضارع : " أفديك " لاستحضار الصورة ، وتكرار الحدث .

#### ١٠ - سرى ، فصادف جرحا داميا فأسا <sup>(١)</sup>

ورب فضل على العشاق للحلم

استعار " سرى " لرؤية الطيف في النوم ، وهي استعارة لطيفة ، صورت "الطيف " في صورة طبيب غذ السير نحو الشاعر الوله ، ثم استعار " الجرح " مرة أخرى لآثار الشوق بجامع شدة المعاناة في كل .  
ثم استعار " أسا " ل " سلى " لأن الطيف يسلي من رآه ، والجامع هو الشعور بالسعادة في كل .

وفي عطف " أسا " بالفاء ، رمز لحنان الطيف وسرعة اسعافه للشاعر الوله .  
ثم شبه الأحلام بالكرماء الأسخياء ، وحذف المشبه به ورمز له باثبات الفضل له .

---

(١) أسا : أسا الجرح يأسوه : داواه . شرح الديوان ص ١٩١ .

١١- من الموائس<sup>(١)</sup> باتاً بالربى وقتنا

اللاعباتُ بروحي السافحاتُ دمي

شبه الغواني بأعواد البان ، والقنا في الرشاقة والاعتدال .

وفي اللاعبات ، السافحات ، كنياتان عن ما يجده من هواهن في قلبه من جوى وعذاب . " واللعب والسفح " ، استعارتان لفعلهن .

١٢- السافراتُ كأمثال البدور ضحى

يُغرَن<sup>(٢)</sup> شمس الضحى بالحلي والعصم<sup>(٣)</sup>

أي هن السافرات ، وهذا إيجاز بالحذف .

ثم شبههن بالبدور في الصباحة ، وقوله " ضحى " ظرف لـ " السافرات " وليس لـ " البدور " ، لأن البدور لا يتألق ضحى ، بخلاف حسن الوجوه حين تنصب عليها أشعة الشمس .

وقد شبههن الشاعر بالشموس ، تشبيها معكوسا حيث جعل الشمس تغار منهن لكماهن بالزينة في المعاصم وعطلها هي من تلك الزينة .

وجعل " المشبه به " أمثال ، مضافة إلى " البدور " دون البدور ، نفسها لما في ذلك من فخامة ، لأن المثل ما انتصب وذاع . ولو قال الشاعر :

---

(١) الموائس : جمع مائسة وهي المتخثرة . شرح الديوان ١ / ١٩١ .

(٢) يغرَن : من الغيرة .

(٣) العصم : القلائد . شرح الديوان ١ / ١٩١ .

## السافراتُ كأمثالِ الشموسِ ضحى

يغرن بدر الدجى بالحلي والعصم

لكان أشبه بالكمال ، وأنا عن النقد ، لشدة ضوء الشمس ضحى ، وشدة

ظهور البدور دجى .

وربما حاد الشاعر عن هذا للترقي في المدح من الأدنى إلى الأعلى .

## القاتلاتُ بأجفانٍ بها سَقَم

- ١٢ -

وللمنية أسبابٌ من السَقَم

أي هن القاتلات : ايجاز بالحذف ، وكأن هذه الصفات اذا أطلقت لاتنصرف

الا اليهن .

وفي " القاتلات " استعارة مر توجيها .

وفي قوله " بأجفان بها سقم " استعارة مكنية في أجفان حيث شبهها بالرماح ،

ثم حذف المشبه به ورمز له ، بالقاتلات . أو بـ " الباء " .

وفي السقم استعارة تصريرية ، أصلية ، حيث شبه مايجده العاشق من نظرات

الحسناوات من شوق وهيام بالسقم بجامع العناء في كل .

وكل منهما ترشيح للأخرى .

وتنكير " أجفان " للتهويل من شأنها وقوة سحرها .

١٣- العائِراتُ <sup>(١)</sup> بألبابِ الرجالِ وما

أَقْلَنَ <sup>(٢)</sup> من عَثَرَاتِ الدَّلِّ <sup>(٣)</sup> في الرِّسَمِ <sup>(٤)</sup>

في هذا البيت كناية عن شدة تأثير الحسناوات في عقول الرجال ، والعثرة :  
الكبوة ، وقد استعارها الشاعر لما يصيب عقول العشاق من " طيش ، وعمى ، من  
جراء فتك الصبا بهم .

١٤- المضمراتُ <sup>(٥)</sup> خدودا أسفرت وجلت

عن فتنة ، تسلم الأكباد للضرم

في الشطر الأول من البيت تشبيه ضمني ، شبه فيه حمرة الخدود بحمرة النار  
لاحمرة الورد ، فالأخيرة مبهجة منعشة هادئة ، وحمرة النار قاتلة ، شاوية ، وهذه براعة  
من أمير الشعراء حيث شبه حمرة الخدود بحمرة النار الموقدة ، فمن رأى تلك الخدود  
لسعته نار الهوى ، وشبت سعيها بين جوانحه .

أما حمرة الورد فرائيها محظوظ يتمتع عينيه بالنظر ، ثم ضم إلى هذا الابداع  
ابداعا آخر ، حيث سرت نار تلك الخدود المضرمة إلى " الأكباد " فشبت فيها النيران  
من كل جهة.

(١) العائِرات : العثرة : الزلة والسقطة . شرح الديوان ص ١٩١/١ .

(٢) أَقْلَنَ : أقاله من عثرته : أنهضه منها . المرجع السابق نفس الصفحة .

(٣) الدل : التغنج والتشكل . لسان العرب ٢٤٧/١١ دل . ويعني ذلك أن المرأة تعثر في مشيها من  
شدة تغنجها .

(٤) الرسم : حسن المشي . شرح الديوان ص ١٩١ / ١ .

(٥) الضرم : ضرمت النار وتضرمت واضطربت : اضعلت والتهبت . لسان العرب ٣٥٤/١٢

(ضرم).

ثم انظر إلى فعل تلك " الفتنة " المجلوة ، وراء الحدود المضرمة ، انها أشبه  
ماتكون بجهاز من الشرطة تمسك بتلابيب الضحية ، ثم تقوده إلى مصيره المختوم ،  
فيخلد في سكير الحسن والجمال .  
فإسناد التسليم الى الفتنة مجاز عقلي ، يشخص تلك الفتنة .

## ١٥ - الحاملاتُ لواء الحسن مختلفا أشكاله ، وهو فردٌ غير منقسم

في " لواء الحسن " استعارة مكنية ، شبه " الحسن " بجيش جرار مهيب ، ثم  
حذفه ودل عليه باضافة " لواء " للحسن . وقوله " مختلفا أشكاله " كناية عن سمات  
الحسن وجهاته وفي جعل الحسنات حاملات للواء الحسن كناية عن اختصاصهن به ،  
فهن جنوده ونصراؤه .

ومن إيجاز الحذف : حذف المسند إليه قبل " الحاملات ، أي هن ، وذلك كما  
أسلفنا ثقة من الشاعر في أن هذه الأوصاف لا تنصرف عند ذكرها إلا إليهن . والتعبير  
بالاسم ، الحاملات ، دون الفعل " يحملن " أو " حملن " مبالغة في وصفهن بالحسن ،  
بمعنى أنه مصاحب هن لا يفارقهن .

و " أل " في " الحسن " للعهد ، أي الحسن المعهود عند عشاقه وعند علماء  
الجمال .

أما قوله : وهو فرد غير منقسم ، فكناية عن وحدة الحسن وإن اختلفت سماته  
وطرائقه الدالة عليه .

طابق بين " بيضاء ، وسمراء ، وهما تفصيل بعد الاجمال في مختلف أشكاله " في البيت الذي سبق .

وفي " زينتا " إيجاز حذف ببناء الفعل للمفعول . والآرام مســــــــــــــتعار  
للحسناوات . وشبه الحسن الإنسي في البياض بالعصم ، وهو بياض اليدين ، والغرض  
من التشبيه بيان حال المشبه .

١٧ - يُرْعَنَ للبصر السامى ومن عَجَبٍ

إِذَا أَشْرَنَ أُسْرَنَ اللَّيْثُ بِالْغَنَمِ (١)

في الشطر الثاني من هذا البيت جناس بديع بين " اشرن ، وأسرن " . أما "الليث" فهو استعارة تصريحية أصلية ، وشبه " العنم " وهو هنا - الاصبغ - المطلي بالحمرة بالسلاح ، ثم حذف المشبه به ، ورمز له بـ " أسرن " وإنما جعل الأسر - هنا - بالاصبع - لأنه الذي يبرز من الحسناء إذا أشارت ، وقد حذف معمول الإشارة على سبيل إيجاز الحذف .

۱۸ - وضعت خدی، وقسمت الفؤاد ربی

يُرْتَعَن فِي كَنْسٍ <sup>(٢)</sup> مِنْهُ وَفِي أَكْمٍ <sup>(٣)</sup>

(١) العنم : شجرة حجازية لها ثمرة حمراء تشبه بها البنان المخضوبة . انظر شرح الديوان ١/ ١٩٢

(٢) كنس : بضمّتين : جمع كناس ، وهو مستقرّ الظباء في الشجر . شرح الديوان ١/ ١٩٢ .

(٣) أكم : جمع أكمة وهي الموضع يكون أشد ارتفاعاً مما حوله . المصدر السابق ١/ ١٩٢ .

في هذا البيت كنايةتان : احدهما في " وضعت خدي " كناية عن الاستسلام للحسناوات ووضع الخد بالذات دلالة على شدة الاستسلام والخضوع . والثانية في " وقسمت الفؤاد ربي " كناية عن جعله مأوى ومرتعاً لمن . والجمع بين " ربي " وكس ، وأكم : مراعاة نظير . وفي التعبير بالماضي : وضعت ، قسمت ، دلالة على الحسم وعدم ترده فيما فعل .

أما المضارع " يرتعن " فهو أليق بالمقام هنا ، لأن الرعي لا يكون مرة واحدة ، بل يكون كلما دعت إليه الحاجة . والرتع ، يقال : رتعت الماشية رتعا ورتوعا ... وهو أن ترعى كيف شاءت في خصب وسعة " (١) وهذا مما يتناسب مع ما قدمه الشاعر في أول البيت من تقسيم قلبه طوعا ، فهن فيه راتعات كيف شئن ، وهو تأكيد للكنائيتين السابقتين . وفي ( يرتعن ) استعارة أصلية تبعية شبهه تمكن الغواني من قلبه ، وسيطرتهن عليه برتع الماشية كيف شاءت ، ثم اشتق من الرتع الفعل " يرتعن " ، مع عرض صورة هذا الفعل ونقله الحدث وكأنه مشاهد لكل قارئ.

#### ١٩- يابنتَ ذي اللبِّدِ المحمي جائبُه

أَلْقَاكَ فِي الْغَابِ أُمُّ الْقَاكَ فِي الْأَطَمِ

ناداها: بنت ذي اللبld " وسيلة لجعلها فارسا يصطاد ألباب الرجال . وذي اللبld: كناية عن موصوف وهو الأسد . والاستفهام خرج عن معناه الحقيقي الى الدلالة على الحيرة والارتباك ، وبين ذي اللبld ، والغاب ، مراعاة نظير .

---

(١) أساس البلاغة ٢٢٠ " رتع " .



٢٠- ماكنتُ أعلم حتى عن<sup>(١)</sup> مسكنه

أن المنى والمنايا مضربُ الخيم

بين " المنى والمنايا " جناس وطباق لاختلاف المعنى بالضدية وتقارب اللفظ .  
وفيها كناية عن المحبوبة المقصورة في الخيام .  
فالأمل فيها " منى " والمعاناة في عشقها " منية " ومضرب الخيم كناية عن  
حلول المنى والمنية بهذا المكان .

٢١- من أنبت الغصن من صمصامة<sup>(٢)</sup> ذكر

وأخرج الريم من ضرغامة<sup>(٣)</sup> قرم

" الغصن والريم " استعارتان أصليتان للحسنة الفاتنة ، والصمصامة  
والضرغامة ، استعارتان لأبيها . والاستفهام للتعجب من توالد هذه المقارقات .  
يعجب الشاعر من أن تولد هذه الطيبة الوديدة من صلب أبيها القوي الشديد  
الشيء بالسيف في حدة القطع ، وبالأسد في كلاحه الوجه والبأس ، واستعار لها الغصن  
في الليونة ، والطراوة والحيوية وبين المعاني التي وصفها بها وتلك التي وصف بها أباهما  
طباق إيجاب .

٢٢- بيني وبينك من سمر القنا حجب<sup>(٤)</sup> ومثلها عفة عذرية العصم<sup>(٥)</sup>

الشرط الأول كناية عن منعة هذه المرأة، وأنه لا يستطيع الوصول إليها ، وهذه

---

(١) عن : عن الشيء بان وظهر . شرح الديوان ١/ ١٩٢ .

(٢) صمصامة : السيف . شرح الديوان ١/ ١٩٢ .

(٣) ضرغامة : الأسد . المصدر السابق والصفحة ذاتها .

(٤) العصم : جمع عصمة وهي المنع والحفظ . المصدر السابق والصفحة ذاتها .

الكناية تتناسب مع البيت السابق ، حيث ذكر أباهَا وشدته وبأسه . ومع أنه مُنَع لأجل سمر القنا ، فإنه جاء في الشطر الثاني بما يحفظ ماء الوجه ، وينفي عنه غائلة الخوف من الوصول إليها ، حيث يحمل عفةً تمنعه من هتك حجاب هذه المرأة ، وقد ملَّح المعنى بالاشارة إلى واقعة تاريخية هي " طهارة الحب العذري " .

٢٣- لم أَغْشَ مَغْنَاكَ إِلَّا فِي غُضُونِ كِرَى

مَغْنَاكَ أَبْعَدُ لِلْمَشْتَاقِ مِنْ إِرَمِ (١) .

جملة " لم أَغْشَ مَغْنَاكَ " مفصولة عما قبلها ، لكمال الاتصال ، لأنها منزلة منها منزلة التوكيد المعنوي ، والمعنى كناية عن حرم المحبوبة .  
كما أن الشطر الأول من البيت جملة قصر ، فقد قصر رؤية مغناها على الرؤية المنامية اثباتاً لعفتها وطهارتها .

وفي الشطر الثاني من البيت كناية عن صفة العفة ، وبعد المحبوبة عن الابتذال ، فالنيل منها أبعد حصولاً من قصور ارم الضاربة في أغوار التاريخ .  
كما أن في الشطر الثاني استئنافاً تعليلياً لعدم غشيانه مغناها .  
وقد سبق أن أوضح ما يمنع من ذلك في البيت السابق .

٢٤- يَانْفَسُ دُنْيَاكَ تَخْفَى كُلُّ مُبْكِيَّةٍ

وإن بَدَا لَكَ مِنْهَا حُسْنُ مُبْتَسَمٍ

مناداة النفس تجريد وتشخيص لكائن آخر فيها .  
ونلاحظ أنه بعد أن استبعد الوصول الى هذه الحسناء ، يرجع الى الدنيا البغيضة التي تبسم لك وهي تحمل في طياتها مصائب جمة ومبكية ، وهذا فيه عزاء للشاعر .

(١) إرم: هي ارم ذات العماد التي ورد ذكرها في القرآن الكريم .

وفي اضافة " دنيا " إلى ضمير النفس .. ترفق في الخطاب وتحيب للنصح المسوق اليها

٢٥ - فضي بتقواك فاها كلما ضحكت

كما يفض أذى الرفشاء<sup>(١)</sup> بالثرم<sup>(٢)</sup>

في الشطر الأول كناية عن عدم الاعتزاز بالدنيا والترغيب في الاعراض عنها ، ومواجهة مغرياتھا بالتقوى ، وذلك بعد أن بين في البيت السابق حال الدنيا مع الناس ، وخص وقت ضحك الدنيا وابتسامها للناس : لأن الاغترار لا يكون إلا في هذا الوقت والأمر للنفس خرج غلى التمني ، والدنيا الذي يفض فوها عند ضحكها أولى بأن لا يغتر بها في أي حال أخرى .

وقد جعل الشاعر للدنيا فاها وضحكا على سبيل الاستعارة المكنية حيث شبهها بانسان ضاحك ، ثم حذف المشبه به ، ورمز له بالفم والضحك . والفض في البيت استعارة تبعية لتحطيم دواعي الاغترار بالدنيا وفي تنكير " الفم " اشارة إلى حقارته، وأنه لا يساوي شيئا مع ضحكك ، فكيف يكون حاله بدون ضحك ؟ . وقد شبه هذه الصورة بصورة التخلص من سم الحيات بنزع أسنانها ، وهو تشبيه مركب أريد منه التوضيح ، والثرم نزع السن من أصله ، وهذا فيه اجشاث لكل اغترار بالدنيا .

فكما أن الحيات تفتح أفواھا سمية قاتلة ، فكذلك الدنيا تخفي خلف كل ابتسامة ليلا مظلما .

(١) الرفشاء: من الحيات المنقطة بالسواد والبياض . شرح الديوان ١٩٢/١ .

(٢) الثرم : كسر السن من أصلها . المصدر السابق نفس الصفحة .

٢٦- مخطوبةٌ - منذ كان الناس - خاطبةٌ

من أول الدهر لم ترمل<sup>(١)</sup> ولم تتم<sup>(٢)</sup>

هذا البيت في جملة كناية عن شدة تعلق الناس بالدنيا وشدة تعلقها بهم .  
وفي قوله " مخطوبة - خاطبة - استعارة مكنية ، شبه فيها الدنيا بالحسنة ، ثم  
حذف المشبه به ، ودل عليه باثبات الخطبة لها فاعلا ومفعولا .  
وسرها البلاغي اعظام الدنيا عند طلابها .  
وقوله " لم ترمل . لم تتم " ترشيحات لتلك الاستعارة والجمع بين " ترمل " و  
وتتم " من مراعاة النظير .

٢٧- يفنى الزمان ، ويبقى من إساءتها

جرحٌ بآدم يبكي منه في الأدم

شبه الزمان بكائن أصابه الفناء ، والمراد: يطول مر الزمان . والجرح استعارة  
لآلام الدنيا في أهلها .  
وخص الجرح بآدم لأنه أول بشر يعيش على وجه الأرض فكيف بمن جاء  
بعده .

وبين آدم والأدم جناس .

٢٨- لا تحفلي بجناها أو جنايتها

الموتُ بالزهرِ مثلُ الموتِ بالفحمِ

- 
- (١) ترمل : أرملت المرأة اذا مات عنها زوجها . شرح الديوان ١/١٩٣ .  
(٢) تتم : وأمت المرأة من زوجها تميم ، الأيم التي لازوج لها سواء كانت بكرا أم كان لها زوج فقدته .  
المصدر السابق ، نفس الصفحة .

يدعو الشاعر إلى عدم الاكتراث بالدنيا حلوها ومرها فقد تقتل بالعطاء كما تقتل بالحرمان .

والجنى كناية عن حلوها . و " الجناية " كناية عن مرها .  
وفي الشطر الثاني صورة تشبيهية : شبه فيها الموت بما يحلو من شأن الدنيا بالموت بما مرّ من حذاقتها والوجه هو المساواة في الحالتين .  
وكما قدم في الشطر الأول الجنى قابله في الشطر الثاني بالموت بالزهر وقابل الجناية في الشطر الاول بـ الموت بالفحم في الشطر الثاني .

٢٩ - كم نائم لا يراها وهي ساهرة

لولا الأمتي والأحلام لم ينم

الاستفهام في " كم " خبري بمعنى كثير ، والنائم استعارة للغافل المخدوع بالدنيا .

و " ساهرة " استعارة لممارسة الدنيا سننها في الخلق . وبين " نائم وساهر " طباق طرفاه مجازيان .

واستخدام صيغة اسم الفاعل " نائم " تدل على ثبات هذه الصفة ولصوقها بالناس ، واستمرارهم - رغم كل المصائب - على الاغترار بالدنيا .  
وكذا الصيغة الأخرى ، ساهرة تدل على ثبات الدنيا على هذه الحال ، وأنها لا تتخلف أبدا .

٣٠ - طورا تَمِدُّكَ في نَعْمى وعافية

وتارة في قرار البؤسِ والوَصَمِ (١)

طابق بين " النعمى والبؤس " .

(١) الوصم : بالتحريك - الألم والمرض - شرح الديوان ١ / ١٩٣ .

وفي اضافة " قرار " إلى " البؤس " استعارة مكنية ، شبه فيها البؤس ببحر طام يغمر من سقط فيه ، وحذف المشبه به ، ودل عليه باضافة " قرار " إليه ، وفي هذا ابراز للمعنويات في صورة الحسيات تهويلا لشأنها .

مع ملاحظة أن الشاعر يكرر المعنى الذي سبق في البيت الرابع والعشرين .

٣١- كم ضَلَلْتُكَ ، ومن تُحَجَّبُ بصيرته

إن يلقَ صاباً<sup>(١)</sup> يردأو علقماً يسم<sup>(٢)</sup>

الاستفهام خبري بمعنى " كثير " .

وحجب البصيرة كناية عن السفه ، وعدم الادراك ، وفي بناء الفعل للمفعول " تحجب " ايجاز حذف ، وتركيز على الحدث ، فكأن حجب البصيرة يكون من أمور متعددة . وفي الشطر الثاني " كنايةان " عن فقد التمييز وعدم التفرقة .  
وبين الصاب والعلقم مراعاة نظير .

٣٢- ياويلتاهُ لنفسي راعها ودها

مُسَوَّدَةٌ الصُّحُفِ فِي مُبَيِّضَةِ اللَّمَمِ<sup>(٣)</sup>

ياويلتاه : أسلوب تفجع وتحسر . مسودة الصحف : كناية عن سوء العمل

ومبيضة اللمم ، كناية عن الشيب والشيخوخة . وبين الكنايتين طباق .

وتحسر الشاعر وتعجبه من سوء الأعمال في وقت الشيخوخة .

---

(١) صابا : جمع صابة : شجر مر . انظر شرح الديوان ١ / ١٩٣ .

(٢) يسم : من سام يسوم : أي رعى يرعى .

(٣) اللمم : جمع لمة ، وهي الشعر يجاوز شحمة الأذن .

٣٣- رَكَضْتُهَا<sup>(١)</sup> فِي مَرِيعٍ<sup>(٢)</sup> الْمَعْصِيَاتِ وَمَا  
أَخَذْتُ مِنْ حَمِيَةِ الطَّاعَاتِ لِلتَّخَمِ

شبه نفسه بالفرس ، خاض بها المغامرات في سبيل هواها والانطلاق مع غوايتها ، وهي استعارة مكنية ، دليل المشبه به المحذوف فيه " الركض " .  
ومريع المعصيات تشبيه على سبيل الاستعارة التصريحية شبه فيه مواطن المعاصي بالمرعى ، للدلالة على الانغماس في أحوال الإثم والموبقات .  
" وحمية الطاعات " استعارة للتحصن بالطاعة . " والتخم " : استعارة عن التشبع من المهالك . وأصل " الحمية " التحفظ وإضافته الى الطاعات من إضافة الصفة للموصوف ، أي الطاعات الحامية من المهالك . وبين " المعصيات والطاعات " طباق إيجابي .  
فالشاعر يعني على نفسه انخراطه في الشهوات ، وقلة بضاعته من الطاعات ، وكفى بذلك ضياعا .

٣٤- هَامَتْ عَلَى أَثَرِ اللِّذَاتِ تَطْلُبُهَا  
وَالنَّفْسُ إِنْ يَدْعُهَا دَاعِي الصَّبَا تَهَمُ

٣٥- صَلَاحَ أَمْرِكَ لِأَخْلَاقٍ مَرْجِعُهُ  
فَقَوِّمِ النَّفْسَ بِأَخْلَاقٍ تَسْتَقِيمُ

(١) أصل الركض : تحريك الرجل ، ويقال : ركضت الفرس برجلي ، اذا استحثتها للعدو . انظر شرح

الديوان ١٩٣/١

(٢) المريع : الخصب . نفس المصدر السابق ونفس الصفحة.

- ٣٦- والنفس من خيرها في خير عافية  
والنفس من شرها في مرتع وخم  
٣٧- تطغى إذا مكنت من لذة وهوى  
طغى الجياد إذا عضت على الشكم<sup>(١)</sup>  
٣٨- إن جل ذنبي عن الغفران لي أمل

في الله يجعلني في خير معتصم  
هنا يودع أمير الشعراء غرضا ويستقبل غرضا آخر يودع الغرض الغزلي ، بعد  
أن طوف بنا حوله كثيرا ، ويستقبل غرضا آخر ، هو تعديد مناقب سيرة النبي صلى  
الله عليه وسلم العطرة .

وقد خص هذا الوداع ، وهذا الاستقبال باللفظ وحسن الخيلة فكان البيت  
(٣٤) حديثا عن طبائع النفس البشرية ، وما ركب فيها من غرائز الخير والشر والغلو  
والانحطاط .

وانقيادها - إذا لم تكبح - وراء الملذات بأي ثمن ، ووسيلة فهاهي النفس تهيم  
وتعدو خلف الملذات والشهوات ، واستخدام الفعل الماضي " هامت " يدل على  
حتمية فعلها وعدم تجاوبها للردع ، فالانسان - المسلم - معها متعب جدا ويؤكد  
الشاعر على ذلك بقوله " والنفس ان يدعها .. "

فاستخدام أداة الشرط " إن " وتقييد المسند بها يشير إلى سرعة استجابة النفس  
لأدنى داع من دواعي اللهو ؟

ثم يأتي البيت التالي موضحا فيه طبا لسقام النفس واصلاحا لفسادها وهو  
الأخلاق ، دالا باسمية الجملة "صلاح أمرك " على ثبات هذا الحل في اصلاح فساد  
النفس . ومادام أنه الحل فليسارع الانسان إلى الأخذ به .



" فقوم " الفاء دالة على أن الواجب هو سرعة الاجابة لهذه الأمنية من الشاعر .  
ويستمر في الاشارة الى عصيان النفس وطغيانها . ثم يقول :  
" إن جل ذنبي عن الغفران .....

بادئا الجملة بالشرط ( إن ) راجيا بذلك ألا يجلب ذنبه عن الغفران .

ثم يقف بنا أمير الشعراء تجاه موكب النور وطلائع الهدى

لزمّت باب أمير الأنبياء ومن

يمسك بمفتاح باب الله يغتنم

ثم يطيل بنا الرحلة ، ويتنقل بنا في الروضة الفيحاء ، ويرينا مافيها من حسن  
وجمال وزونق ، ومشاهد وصور فيها للعيون نزهة ، وللقلوب غذاء ، وللحياة حياة ..  
الى أن يقف بنا عند مسك الختام :

يارب أحسنت بدء المسلمين به

فتمم الفضل وامنح حسن محضهم

وقد رأينا كيف شاعت الملامح البلاغية في هذه القصيدة المشهورة .

ومن البديه أننا لم نستقص كل مافيها من التناول البلاغي خشية الإطالة .

وغرضنا مما أبرزناه فيها ، وفي المقطع الغزلي من معلقة امرئ القيس أن نبين

دور البلاغة في صنع النموذج الأدبي الممتاز ، ودورها كقواعد في اظهار الخاسن الفنية

في ( النص الأدبي ) لنرد لها اعتبارها أمام تلك الهجمات الظالمة التي يوجهها اليها

بعض المعاصرين ويصفونها بالعقم والجمود ظلما وزورا .

وإننا لنقول في يقين : إن للبلاغة العربية - إذا أحسن تناولها - دورا بارزا في

كل عمل أدبي رائع مهما كان شكله ، وعلى من ينكر ذلك أن يأتوا لنا بأي نموذج

أدبي مختار يختارونه هم مجردا من الفنون البلاغية ، أو أن الفنون البلاغية فيه لم تسهم

في إنضاجه ، وامتيازه .

وماهم بقاعلين . ،،،

### ملخص البحث ، وأهم نتائجه

وبعد ، فقد كان موضوع هذا البحث هو تناول دور البلاغة العربية في دراسة وتحليل وتقويم النص الأدبي ، وقد جاءت في أربعة فصول تدرج تحتها مباحث عدة. سبقتها مقدمة .

وقد أشرت في المقدمة إلى الأسباب التي دعني إلى اختيار هذا الموضوع ، وهو التأكيد على مكانة هذه المباحث عند علمائنا الأوائل ، ومكانتها عند المنصفين من نقادنا المحدثين كوسيلة مهمة لابرار مناط الإعجاز في كتاب الله ، ومن ثم اتسعت لتشمل إبراز جماليات النصوص الأدبية ، وهي منزع فطري في كل نص أدبي ، ماخلدت القصائد الرائعة إلا من خلالها ، ومع هذه المكانة التي عرفت لهذه المباحث قديما وعند المنصفين من المحدثين من النقاد تواجه بحملات ظالمة ، تغفل دورها وتقضي عليه ، مع علم هؤلاء الأكيد أنها نشأت لتدل على بعض ملامح الإعجاز البلاغي في القرآن الكريم ومع علمهم الأكيد أيضا على مكانتها ضمن مناهج النقد الحديثة . ولهذا فقد كان اختياري لهذا البحث ، مظهرا من خلال فصوله و مباحثه دور البلاغة في دراسة وتقويم النص الأدبي .

فكان الباب الأول شواهد من النقد القديم وتحتة فصلان الفصل الأول (دراسات تعقيدية ) يينا فيه كيف أن مباحث البلاغة العربية كانت ماثورة في النصوص الأدبية ، وأن علماءنا كانوا يشيرون إلى مباحث البلاغة سواء بالتصريح أو التلميح من خلال الشواهد الأدبية من النصوص الجاهلية ، ومن القرآن لكريم والأحاديث النبوية ، وتديلا على ذلك فقد وقفنا وقفات مطولة نوعا ما أمام علمي المعاني والبيان ، نتبع بروز بعض قواعد هذين العلمين من النصوص الأدبية

واشارات علمائنا لذلك فكان المبحث الأول ، في علم المعاني ، وقلنا إن طبيعة هذا العلم تحتاج إلى دقة نظر والطاق خاطر وأنه لذلك تأخر ظهوره عن علمي البلاغة الآخرين . وقدما الحديث عن علم المعاني ، لأن هذا العلم هو الدعامة الأولى في تكوين النص الأدبي .

وقد وقفنا مع عدد من العلماء نتبع من خلال حديثهم مباحث هذا العلم واستقاءها من النص الأدبي ، فكان " الجاحظ " مبتدأنا حيث وقفنا معه عند بعض هذه الفنون مثل : مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، والإيجاز ، والإطناب ، ورأينا كيف يعتمد الجاحظ على كتاب الله الكريم ، وعلى النصوص الأدبية في تثبيت تلك القواعد ، ثم وقفنا مع ابن المعتز الذي ألف أول كتاب متخصص في البلاغة حيث تحدث عن مبحثين من مباحث علم المعاني هما : الإلتفات والإعتراض ، وتعددت أمثله وشواهد من القرآن الكريم ومن الشعر العربي ، وكذلك قدامة بن جعفر والعسكري .

ثم وقفنا وقفة أخرى مع الإمام عبدالقاهر الذي ولد على يديه هذا العلم ورأينا كيف يستقرئ هذا البلاغي الفذ البيان العربي ليضع ضوابطه ويحدد سماته ، فأشرنا لمبحث الحذف ، حيث كان من إحياءات النص ، كما أشرنا إلى مبحث القصر والاختصاص ، ووقفنا عند أداة من أدواته وهي " إنما " ورأينا كيف يستعرض الإمام سياقات هذه الأداة في البيان العربي ، وفي القرآن الكريم .

ثم وقفنا مع السكاكي والخطيب القزويني ورأينا كيف يركزان على تراكيب البلغاء معينا صافيا وقدوة حسنة لأهل الأدب ، وطلاب الفصاحة . فولد علم المعاني من رحم النصوص الأدبية .

والمبحث الثاني كان عن التعميد في علم البيان ، وأشرنا إلى ذلك من خلال التشبيه والاستعارة.

فالجاحظ من خلال الشواهد الشعرية يشير إلى وجه الشبه ، ويشير إلى أركان التشبيه الأخرى كالمشبه والمشبه به كما يشير إلى التشبيه المتعدد من خلال بيت امرئ القيس المشهور : " كأن قلوب الطير .... الخ " .

كما يشير إلى التشبيه الوهمي الذي عرف بعده ، من خلال وقوفه عند قوله تعالى : ﴿ طلعتها كأنه رءوس الشياطين ﴾ .

" والمبرد " كذلك يتحدث عن ركن من أركان التشبيه ، عرف بعد ذلك وهو وجه الشبه كما يذكر عددا من الشواهد الأدبية على هذا الفن دارت بعد ذلك في كتب البلاغة ، وقعد للتشبيه من خلالها . كما أشار إلى التشبيه الضمني بتحليله لشاهد من الشعر ، وقوله " العرب تختصر التشبيه ، وربما أومأت به إيماءا " .

وابن المعتز يكثر من الشواهد المتنوعة على هذا المبحث ، وأبو هلال العسكري يشير من خلال الشواهد الأدبية إلى التشبيه البليغ الذي عرف بعد بحذف الوجه والأداة ، وكذا إلى وجه الشبه .

ثم وقفنا عند ابن رشيق ووجدناه من خلال الشاهد يشير إلى بلاغة التشبيه البليغ ، وتحدث من خلال الشواهد أيضا عن عيوب التشبيه .

وهكذا كانت بعض مباحث التشبيه وتقسيماته وتفريعاته ، مستولدة من النصوص الأدبية .

ثم وقفنا عند الاستعارة فوجدنا أبا عمرو بن العلاء من خلال تحليله لشاهد شعري يذكر بعض قواعد هذا الفن كالتقينة المانعة من المعنى الأصلي وابن المعتز يذكر عددا من الشواهد المتنوعة على هذا الفن . ولاتكاد تند عن الاستعارة ، وبعض اشاراته قواعد لهذا الفن عرفت بعد ذلك ، وقدامة بن جعفر ، وأبو هلال العسكري يشيران إلى بعض قواعد الاستعارة من خلال تحليلهما لبعض الشواهد .

وابن رشيق ينظر في البيان العربي ليشير إلى نوعين من الاستعارة عرفت بعد بالاستعارة المكنية التي لا يتضح فيها التشبيه بسهولة ، والأخرى التصريحية التي يتراءى فيها التشبيه بيسر .

واعتمادا على النصوص الأدبية وقف الإمام عبدالقاهر أمام هذا المبحث مفصلا فيه القول مفرعا لأقسامه من خلال تصرفات العرب في استعاراتهم . وهكذا كان هذا الفصل رغم عدم استقصائه مهما جدا لأنه لمهد للفصل الذي يليه ، حيث كانت تلك القواعد معينة للنقاد الذين حللوا النصوص الأدبية ، وكان التطبيق أوضح شيء عندهم .

ثم كان الفصل الثاني تحت عنوان "دراسات تطبيقية ، وتحت ثلاثة مباحث : المبحث الاول : منهج البلاغيين ، في تحليل وعرض الشواهد الأدبية، وقد حاولت في هذا المبحث أن أبين طريقة البلاغيين في تحليل وعرض شواهدهم وأنها - وان كانت تعتمد البيت والبيتين والآية المنعزلة عن سياقها - إلا أن ذلك لا يمنع من نظرهم الى العمل الأدبي نظرة متكاملة ، منطلقة من جزئياته المكونة لبنائه العام . فوجدناهم مثلا يعرضون شواهدهم البلاغية من خلال صورة كاملة كالمرد ، ووجدنا الآمدي في عدد من القصائد لا يكفي بتحليل بيت منها ، بل كان يتابع سياق الأبيات في القصيدة ، ويحكم على الصورة من خلال تناميها المتسق مع ما قدم الشاعر لها من مقدمات كرصده لتخليط أبي تمام في إحدى قصائده الذي بدأها بقتل قصائد مدحه في الممدوح ، وبعد ثمانية أبيات رصد له الناقد أن القصائد التي سفك دمها في أول القصيدة صارت الآن تنساق في الآفاق من غير سائق ، بالرغم من أن الآمدي عاب على الشاعر قتل مدائحه ، ولم يكتف بذلك بل تابع سياق القصيدة.

والقاضي الجرجاني كذلك يؤمن بتلاؤم القصيدة وتحدرها، ويعيب أولئك الذين يعتنون باقامة الوزن وسلامة الإعراب ، ثم لا يعبأون باختلاف الترتيب ، واضطرا ب النظم .

وبالقلاني يثبت تفوق القرآن الكريم ، من خلال تحليله لقصائد شبه كاملة بالرغم من أنه يستطيع ذلك من خلال الأبيات السائرة وكذلك يعيب على البحري كونه لا يحسن التخلص ولا يراعي الفصل والوصل ، وهو غير المبحث البلاغي المعروف في علم المعاني ، بل يقصد به مراعاة حسن النظم بين فقر القصيدة ، وبين البيت وما بعده وما قبله ، وسرنا صعدا في مسار البلاغة فكان الإمام عبدالقاهر يمثل قمة النضج البلاغي ، وخاصة في هذه القضية ، حيث كانت نظرية النظم التي عرف بها تستقبل النص الأدبي منطلقة من جزئياته مكونة من هذه الجزئيات تصورا شاملا له ، وقد رأينا كيف يشبه الامام النص الأدبي بالفنون التشكيلية إشارة إلى التناسق والتماسك ، وخدمة كل جزئية للأخرى وللإطار العام . ثم ربط بين مباحث البلاغة في تحليل النص الأدبي ، ولو كان هناك تعارض لما فعل ذلك ، وقد طبق نظريته على مئات الشواهد والقطع الشعرية ، إذن النظر المتقضي والوقوف أمام اختيارات الأديب وتمحيصها ، واستنباط دلالات ذلك هو المنهج السليم الذي يفضي بالنقاد للحكم والتقويم .

ثم كان المبحث الثاني عن دور علم المعاني في دراسة النص الأدبي، فوقفنا عند بعض العلماء الذين طبقوا وحلّلوا النصوص الأدبية وكانت مباحث البلاغة سييلهم الى الكشف عن جماليات تلك النصوص .

فبدأت بعلم المعاني عند عالمين من علماء البلاغة طَبَّقَا مباحثه ، ونظرا إلى النص الأدبي من خلالها ، وهما الإمام عبدالقاهر وابن الأثير.

فقد وقفنا عند بعض الشواهد المحللة من خلال علم المعاني ، عند الإمام عبد القاهر ورأينا كيف كشف عن جماليات تلك النصوص من خلال هذا العلم ، وكيف كان التوفيق حليفه وهو بصدد عرض شمول نظريته ، حيث عرض أثناء تحليله لبعض الشواهد الأدبية ، عرض للصورة البيانية وقال بأن حسناتها وجهاتها راجع إلى لطائف ومباحث " النظم " والذي هو " علم المعاني " وهذا يؤيد وجهة نظرنا في تآزر مباحث البلاغة في الكشف عن جماليات النصوص الأدبية . وحاولنا في هذا المجال أن نرد على بعض المحدثين الذين لم ترق لهم طريقة الإمام بربط الصورة الفنية بالتعبير الأدبي ، وأنه بذلك يغفل الجانب التصويري ، وأرجعنا ذلك إلى شمول نظرية الإمام عبد القاهر ، وأنه لم يغفل الجانب التصويري ، حيث حلل الآية ﴿ واشتعل الرأس شيبا ﴾ تحليلا يقوم على اظهار أثر الاستعارة في المعنى .

ثم أشرنا في آخر المبحث إلى أن الإمام ذكر عددا من النماذج العاطلة والتي كان سبب ضعفها ، وتعرضها للنقد أن قائلها لم يراعوا قوانين علم المعاني ، واعتسفوا في النظم كثيرا .

ثم وقفنا مع ابن الأثير ، ورأينا كيف يستثمر هذا العلم في تحليله للنصوص الأدبية والآيات القرآنية ، حيث وقفنا مع تحليله الذي انطلق فيه من مبحث " التعقيد اللفظي " الذي يسلب الفصاحة عن الكلام ، وكيف قبح الشواهد التي اشتملت على هذا العيب ، ثم رأينا كيف استثمر مبحث الاطناب وحل من خلاله بعض الآيات القرآنية ، والنصوص الأدبية .

وكانت النتيجة في تحليل هذين العالمين أن توجيهات علم المعاني عنصر ذو شأن في اكساب العمل الأدبي صفة الحسن والقبول . وأن أهمها يورث الكلام الرداءة والغثاثة .

وأن هذه المباحث تكشف من خلال تعمقها في النص الأدبي والوقوف على خيئاته تكشف عن جمالياته ، وتقيم الحكم النقدي عليه .

ثم كان المبحث الثالث : دور علم البيان في دراسة الصورة الأدبية . فوجدنا مثلاً الآمدي يوازن بين الأبيات الشعرية من خلال مباحث علم البيان كالتشبيه ، ويكون وجه الشبه مثلاً ، هاديه في الانتصار للصورة الشعرية .

بل من خلال مبحث التشبيه ، واجادة أبي تمام في صورة من صوره يفضل على البحري ، وهذا احتفال كبير بهذا المبحث .

ومعيار الملاءمة بين طرفي الاستعارة يستثمره الناقد في الانتصار لبعض الصور ، ويتخذ من خلاله بعض استعارات أبي تمام المغرفة في التشبيه والتي لاتلاؤم بين أطرافها

كما يحتفل بمبحث الكناية ، وأثرها في الدلالة ، وأنها تحتاج إلى دقة . والقاضي الجرجاني كذلك يقوم تحليله لكثير من النصوص الأدبية على مباحث علم البيان وينتصر للمتنبي من خلال حسن فهمه ، واستنباطه لمراد الشاعر . وابن رشيق كالأمدي يستثمر معيار الملاءمة بين المستعار والمستعار منه ويشير إلى أثر الاستعارة في المعنى قوة وضعفا .

والإمام عبدالقاهر يتخذ مباحث البيان أدلة في الكشف عن جماليات الصورة ، في النص الأدبي ، وقد هداه نظره الطويل في البيان العربي إلى تنوع الوجوه التي ينظر من خلالها إلى هذه الصور ، كوقوفه أمام تأثير الشبه بين المختلفين في الجنس مع تركيزه على وضوح وجه الشبه وحل الاستعارة من خلال الجامع بين طرفيها .

وقد اتضح لنا أن جل علمائنا يحللون الاستعارة من خلال وضوح الشبه او وجود ملاءمة بين طرفيها ، وهذا الاتكاء على التشبيه الذي تقوم عليه الاستعارة من



شأنه أن ينأى بالنص الأدبي عن الفوضى والانفلات في دلالة الصور الفنية ، وأوضحت في هذا المجال وجهة نظر النقاد المحدثين في هذه القضية ، وكيف أنهم - وإن حاولوا المخالفة في بناء الاستعارة على التشبيه ونعوا على القدماء تركيزهم على ذلك - أنهم وإن فعلوا ذلك فإنهم لم يخرجوا عنهم قيد أغلّة عندما جاءوا للتطبيق ، حيث انطلقوا من نفس المنطلق التشبيهي . وفي مجال الصورة هذه وقفت مع بعض الانتقادات التي وجهت إلى مباحث علم البيان بلا مبرر .

ولا يعدو الأمر نظرة عجلية ، وفهما سقيما لهذه المباحث ، وأوضحت في هذا المجال أيضا أن المحدثين لم يأتوا بجديد وهم بصدد الرفع من شأن الطرافة والجدّة في الجمع بين أطراف الصورة ، وأنها كلما ظهرت من مكان لم تعهد منه كانت النفوس بها أشغف .

وقلنا إن ذلك ركزت عليه مباحث علم البيان في بلاغتنا العربية ، مع وجوده في النصوص الأدبية قبل التقعيد .

وبهذا نكون قد انتهينا من هذين الفصلين المتلاحمين حيث يمثل الفصل الأول استنباط القاعدة من النص ، ويقف الفصل الثاني عند تطبيق تلك القواعد على النصوص الأدبية ، وأن عودتها إليها عودة طبيعية لا ينكرها منصف .

ثم يأتي الباب الثاني : شواهد من النقد الحديث وتحتة فصلان : الفصل الأول : البلاغة العربية في تصنيف المذاهب النقدية الحديثة ، وقد جاء هذا الفصل في مبحثين :

الأول : المنهج الفني والبلاغة العربية ، حيث تعددت مناهج النقد في العصر الحديث ، وتنوعت ، وذلك كله لأن النص الأدبي شغل النقاد ، فإذا جئنا لدور البلاغة العربية ومكانتها ضمن هذه المناهج كان المنهج الفني الذي يواجه الأثر الأدبي بالقواعد والأصول الفنية المباشرة ، هو أقرب المناهج إلى بلاغتنا العربية ، لأن

الأصول الفنية هي امكانات اللغة العربية التي دلت عليها البلاغة العربية من خلال قواعدها العديدة ، ثم إن هذه المباحث نشأت في احضان النصوص الأدبية ، وفي احضان البيان القرآني فخلودها بخلود تلك النصوص والآيات القرآنية .  
وقد وجدنا في هذا السياق أن المنصفين من نقادنا المحدثين يرجعون هذا المنهج إلى أصوله البلاغية .

وإضافة لذلك فإن جل العلماء الذين تخصصوا في مناهج النقد الحديثة لم يستطيعوا التملص من أسر مباحث البلاغة سواء كان ذلك من خلال ثنائهم على علمائها ، أو من خلال إستخدام قواعدها بأسمائها ، أو بروح مصطلحاتها .  
وقد أوضحنا ذلك مع عدد من النقاد أمثال : د. محمد زكي العشماوي ، د. عز الدين اسماعيل ، أحمد أمين ، د. صلاح فضل ، د. احمد الشايب ، د. محمد مندور .  
أما المبحث الثاني في هذا الفصل فهو البلاغة العربية والدراسات الأسلوبية ، حيث أوضحنا في عجالة كيف أن الاسلوبية قد انطلقت من خلال علم اللغة الحديث ، وأخذنا في تتبع بعض المفاهيم الفكرية التي انطلق منها هذا العلم ، حيث يدرس اللغات باعتبارها ظواهر اجتماعية ، تخضع للمجموعة اللغوية ، وذلك انطلاقا من اللغات الأوروبية التي انفصلت عن ماضيها جملة واحدة ، وأصبحت اللغة الحديثة تمثل قطعة لغوية مع اللغة القديمة ، ولا يعترف علم اللغة الحديث بالمعايير اللغوية ، بل تصبح هذه المعايير حجر عثرة أمام تقدم هذه العلوم في المجتمعات العربية .  
ورأينا أن هذه الاعتبارات تجعل اللغة العربية لغة قمر بمراحل تطويرية تجعل هناك قطعة بين ماضيها وحاضرها ، وأوضحنا أن ذلك سيؤدي الى عزل لغة القرآن الكريم وجعلها لغة المساجد ، كما أصبحت لغة الأنجيل والتوراة خاصة بالكنائس

والمعابد ، وعندما أخذ الأسلوبيون هذا المبدأ انخرفوا به إلى مزالق تصم النص الأدبي بالانغلاق في الدلالة ، نظرا لأن الدلالة متغيرة متبدلة عند كل قراءة نقدية ، ويصل الأمر الى تناقضها وتضادها عند قارئ واحد لنص واحد ، ولهذا فهم يلجأون إلى المنهج الوصفي الذي يصف الظواهر الفنية نظرا لعدم ثبات اللغة التي يعتمدها النص. ولهذا ينفرون من المعيارية ويتهمون على البلاغة العربية من هذا الطريق وما علموا ما لمعيارية البلاغة العربية من عظيم الأثر في حفظ اللغة الأم في فصاحتها وبلاغتها ، وأن هذه المعيارية انعكاس طبيعي للمنطلق البلاغي الذي ينظر إلى ثبات اللغة العربية في أصولها المعبرة ممثلة في النحو العربي الذي توليه البلاغة عناية كبيرة . وأشارت من خلال الشاهد إلى أن هذه المعيارية قد تساعد في تقريب وجهات النظر ، وتمنع تضاد القراءات النقدية .

ثم بينت كيف يحمل الأسلوبيون النص أكثر مما يحتمل ويجرون خلف تهويمات دلالية ليس لها مستند ويهدمون الدلالات المتعارف عليها .

ثم أوضحنا نظرة الأسلوبيين للبلاغة العربية من خلال التفريق بينها وبين علم الأسلوب عند المهتمين به ، حيث وجدنا أن البلاغة العربية توصم بكثير من الانتقادات ، كما تهاجم مهاجمات سطحية لانتم عن فهم دقيق لهذه المباحث وعملها المحدد في فهم فنيات التعبير الأدبي من خلال قواعدها المتعددة.

ثم كان الفصل الثاني " تحليلات في اطار المنهج البلاغي "

وقفنا فيه نحلل مقطعين من قصيدتين مشهورتين في الأدب العربي ، قديمه

وحديثه لشاعرين مشهورين

مقطع من معلقة امرئ القيس ، وآخر من نهج البردة لأحمد شوقي . وبيننا كيف  
أسهمت البلاغة في خلود تلك القصائد حيث تعبق بها ولا تكاد تمر على بيت أو  
تركيب إلا والبلاغة فيه كالغرة في جبين الحصان .  
وكذلك أثبتنا دور هذه المباحث التي أصبحت قواعد معيارية دورها في دراسة  
وتحليل النصوص الأدبية بالتطبيق الفعلي لها .  
فهي وسيلتنا في استجلاء جماليات النصوص الأدبية .

المصادر والمراجع

( أ )

- الإبلاغية في البلاغة العربية / سميح أبوهدان . - ط ١ ، بيروت ، باريس ، منشورات عويدات الدولية ، ١٩٩١م.
- اتجاهات البحث الأسلوبية / شكري عياد. - ط ١ ، المملكة العربية السعودية : دار العلم للطباعة والنشر ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.
- أدعياء التجديد : مبددون لا مجددون / علي العماري . - ط ١ ، القاهرة : مكتبة وهبة ، ١٤١٤هـ / ١٩٩٤م.
- أساس البلاغة/ جاز الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، دار الفكر ، ١٤٠٩هـ
- أسرار البلاغة / الإمام عبدالقاهر الجرجاني ، تحقيق هـ.ريتر ، ط ٣ ، بيروت ، دار المسيرة ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.
- الأسلوب والأسلوبية : نحو بديل ألسني في نقد الأدب / عبدالسلام المسدي ، ليبيا ، تونس ، الدار العربية للكتاب ، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م.
- الأصمعيات / أبي سعيد عبدالملك بن قريب بن عبدالملك ، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون ، ط ١ ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٦م.
- الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر / عدنان قاسم ، ط ١ ، ليبيا ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٠/.

- أصول النقد الأدبي / أحمد الشايب ، ط. ٨ ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧٣م.
- الإعجاز البلاغي : دراسة تحليلية لثراث أهل العلم / محمد أبو موسى ، ط ١ ، القاهرة : مكتبة وهبة ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م.
- إعجاز القرآن / أبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، ط ٣ ، القاهرة : دار المعارف ، ١٣٧٤هـ / ١٩٥٤م.
- الأغاني / أبي الفرج الأصفهاني ، القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، المؤسسة العامة للتأليف والنشر والطباعة.
- إنتاج الدلالة الأدبية / صلاح فضل ، ط. ١ ، القاهرة ، مؤسسة المختار ، ١٩٧٨م.
- الإيضاح / الخطيب القزويني ، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبدالمنعم خفاجي ، ط ٥ ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.

## ( ب )

- البحث الأسلوبي : معاصرة وتراث / رجاء عيد ، الاسكندرية : منشأة المعارف ، ١٩٩٣م.
- البديع / عبد الله بن المعتز ، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه أغناطيوس كراتشوفسكي ، ط ٣ ، بيروت ، دار المسيرة ، ١٤٠٢هـ.

- بناء الصورة الفنية في البيان العربي / حسن كامل البصير ، مطبعة  
المجمع العلمي العراقي ، ١٤٠٧هـ.
- بناء القصيدة في النقد القديم في ضوء النقد الحديث / يوسف  
حسين بكار ، ط ٢ ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، ١٩٨٢م.
- البيان العربي ، بدوي طبانة ، ط ٤ ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ،  
١٣٨٨هـ/١٩٦٨م.
- البيان والتبيين / أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تعليق عبدالسلام  
هارون ، ط ٣ ، ( د.م. ) . مكتبة الخانجي ، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م.

### ( ت )

- تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي ، شوقي ضيف ، ط ٨ ، القاهرة :  
دار المعارف .
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر من القرن  
الثاني حتى القرن الثامن الهجري / إحسان عباس ، ط ٥ ، بيروت  
: دار الثقافة ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
- تشریح النص : مقاربات تشریحية لنصوص شعرية معاصرة / عبدالله محمد  
الغذامي ، ط ١ ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٨م.

- التصوير البياني ، دراسة تحليلية لمسائل البيان / محمد أبوموسى ، ط ٢ ، القاهرة : مكتبة وهبة ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٠م.
- التعبير البياني : رؤية بلاغية نقدية / شفيح السيد ، ط ٢ ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.
- التفسير النفسي للأدب / عزالدين اسماعيل ، ط (٤) ، الكويت ، دار العودة ، ١٩٨١م.

## ( ح )

- الحوار في القرآن الكريم ، خصائصه التركيبية وصوره البيانية / محمد شادي : ، ١٤٠٤هـ . ( رسالة دكتوراه ) .
- الحيوان / أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبدالسلام هارون ، بيروت : دار الجليل ، ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م.

## ( خ )

- خصائص التراكيب : دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني / محمد أبوموسى ، ط ٣ ، القاهرة : مكتبة وهبة ، ١٩٨٠م.



- خصائص التعبير في القرآن وسماته البلاغية / عبدالعظيم المطعني ،  
الطبعة الأولى ، القاهرة : مكتبة وهبه ، ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م .
- الخطيئة والتكفير / عبدالله الغدامي ، ط (١) ، جدة ، النادي الأدبي  
الثقافي ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م ، ( كتاب رقم ٢٧ ) .

### ( ٥ )

- دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة / أحمد درويش ، القاهرة ،  
مكتبة الزهراء .
- دلالات التراكيب / محمد أبوموسى ، ط (٢) ، القاهرة : مكتبة وهبة ،  
١٤٠٨هـ .
- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي / تحقيق وضبط محمد  
عبد عزام ، ط (٥) ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٧م .
- ديوان أبي نواس / الحسن بن هانى ، حققه وضبطه وشرحه أحمد  
عبدالمجيد الغزالي ، بيروت : دار الكتاب العربي .
- ديوان الأعشى الكبير / ميمون بن قيس ، شرح وتحقيق م. محمد حسين  
، مصر : مكتبة الآداب بالجماميز .
- ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط. (٣) ،  
القاهرة: دار المعارف .

- ديوان البحري / عني بتحقيقه ، وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٤م.
- ديوان جرير / شرح محمد اسماعيل عبد الله الصاوي ، بيروت : الشركة اللبنانية للكتاب .
- ديوان ذي الرمة غيلان بن عقبة العدوي ، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، حققه وقدم له وعلق عليه : عبدالقدوس أبوصالح ، ط.(٢)، بيروت : مؤسسة الإيمان ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.
- ديوان زهير بن أبي سلمى / تحقيق فخرالدين قباوة ، ط.(٣) بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.
- ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، حققه وقدم له : احسان عباس ، الكويت ، ١٩٦٢م.

### ( ر )

- الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد/ محمد زكي العشماوي ، بيروت : دار النهضة العربية .

### ( س )

- سر الفصاحة/ ابن سنان الخفاجي ، ط ١ ، بيروت : دار الكتب العلمية ، ١٩٨٢م/١٤٠٢هـ.

( ش )

- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات / أبوبكر محمد بن القاسم الأنباري ، تحقيق وتعليق : عبدالسلام محمد هارون ، ط ٤ ، القاهرة : دار المعارف ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م .
- شرح القصائد العشر / أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن المعروف بالخطيب التبريزي ، حقق أصوله وضبط غرائبه وعلق حواشيه : محمد محي الدين عبدالحميد ، القاهرة : مكتبة محمد علي صبيح .
- شرح المفضليات للتبريزي / أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني ، تحقيق على محمد البجاوي ، القاهرة : دار نهضة مصر .
- شرح المعلقات السبع / أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني ، بيروت : دار القلم .
- شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد / سعيد السريحي ، ط. (١) ، المملكة العربية السعودية ، نادي جدة الأدبي الثقافي ، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣م .
- الشعر والشعراء / ابن قتيبة ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، ( د.م ) دار احياء الكتب العربية .
- الشوقيات / أحمد شوقي ، بيروت : دار الكتاب العربي .

( ص )

- الصناعتين : الكتابة والشعر / أبي هلال العسكري ، تحقيق على محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط ٣ ، دار الفكر العربي.
- الصورة بين البلاغة والنقد / أحمد بسام ساعي ، ط ١ ، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع .

( ع )

- العدول : أسلوب تراثي في نقد الشعر / مصطفى السعدني ، الاسكندرية ، منشأة المعارف .
- عروس الأفراح / السبكي ، ضمن شروح التلخيص ، ط ١ ، مصر : المطبعة الكبرى الأميرية ، ١٣١٨هـ.
- عقود الجمان : شعر وشعراء / يحيى عبد الله المعلمي ، ط ٣ .
- علامات في النقد الأدبي ، نادي جدة الأدبي الثقافي ، ج ٢ ، مج ١ ، جمادى الآخرة ١٤١٢هـ / ديسمبر ١٩٩١م.
- علم الأسلوب : مبادئه وأجراءاته / صلاح فضل ، ط ٣ ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥م.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه / ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد قرقران ، ط ١ ، بيروت ، دار المعرفة ، ١٤٠٨ هـ.
- عيار الشعر / ابن طباطبا العلوي ، تحقيق محمد زغلول سلام ، الاسكندرية ، منشأة المعارف .

## ( ف )

- فصول في البلاغة / محمد بركات أبو علي ، ط ١ ، عمان : دار الفكر للنشر والتوزيع ، ١٤٠٣ هـ.
- فصول ، مجلة النقد الأدبي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج ٧ ، ع ٣-٤ ( ابريل / سبتمبر ١٩٧٨ م ).
- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور / رجاء عيد ، ط ٢ ، منشأة المعارف .
- فن التشبيه / على الجندي ، ط (٢) ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦ م.
- الفيصل : مجلة ثقافية شهرية ، الرياض : دار الفيصل ، العدد ٣٦ جمادى الآخرة ١٤٠٥ هـ / ابريل / مايو ١٩٨٥ م).
- في الميزان الجديد / محمد مندور ، القاهرة ، الفجالة : دار نهضة مصر .

( ق )

- قراءة في الشعر القديم / محمد أبو موسى ، ط ١ ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٨ م.
- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث / محمد زكي العشماوي ، ط ٣ ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ م.

( ك )

- الكامل / أبو العباس محمد بن يزيد المبرد ، تحقيق : زكي مبارك ، ط. (١) ، دار الحلبي ، ١٣٥٦ هـ.
- الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل / جارا الله بن محمود الزمخشري ، حقق الرواية محمد الصادق قمحاوي ، طبعة أخيرة . مصر : شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ، ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٢ م.

( ل )

- لسان العرب / ابن منظور الأفريقي ، بيروت ، دار الفكر ( د. ) .
- اللسانيات واللغة العربية / مجموعة من المؤلفين - تونس ، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية.

- اللغة بين البلاغة والأسلوبية / مصطفى ناصف ، جدة ، النادي الأدبي الثقافي ، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م. ( كتاب رقم ٥٣ ).
- اللغة والبلاغة / عدنان بن ذريل ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٣م.

### ( م )

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر / ابن الأثير ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٤١١هـ.
- مجاز القرآن / أبي عبيدة معمر بن المثنى ، عارضه بأصوله وعلق عليه ، محمد فؤاد سزكين ط. (١) ، القاهرة ، الخانجي ، ١٣٧٤هـ / ١٩٥٤م.
- مجلة آداب الرافدين ، العراق : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل ، عدد ٧ ، ١٩٧٦م / ١٣٩٦م.
- مجلة كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية / محمد أبو موسى ، س ٢ ، ع ٢ ، ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤م.
- مدخل الى علم الأسلوب / شكري عياد ، ط ١ ، الرياض : دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

- مفتاح العلوم / ابوعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد السكاكي ، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور ، ط ١ ، بيروت : دار الكتب العلمية ، ١٤٠٣هـ.
- معجم البلاغة العربية / بدوي طبانة ، ط (٣) ، جدة - الرياض ، دار المنار ، ودار الرفاعي ، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م .
- المفردات في غريب القرآن / الراغب الأصفهاني ، تحقيق وضبط محمد سيد كيلاني ، بيروت ، دار المعرفة.
- مقالات في الأسلوبية ، دراسة / منذر عياشي ، ط ١ ، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٠م.
- مقاييس اللغة / أبوالحسين أحمد بن فارس بن زكريا ، تحقيق وضبط عبدالسلام محمد هارون ، القاهرة : دار الفكر ، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء / حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه ، تونس : ١٩٦٦م .
- المنهل : مجلة شهرية للآداب والعلوم والثقافة ، جدة : دار المنهل للصحافة والنشر المحدودة ، السنة ٥٤ ، المجلد ٤٩ ، العدد ٤٥ ( جمادى الأولى ١٤٠٨هـ/يناير ١٩٨٨م).
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحرّي / الآمدي ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ط ٤.



- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري / الآمدي ، تحقيق عبد الله أحمد محارب ، ط ١ ، القاهرة: دار الخانجي ، ١٤٠٣هـ / ١٩٩٠م.

### ( ن )

- نظرات في أصول الأدب والنقد / بدوي طبانة ، ط ١ ، المملكة العربية السعودية : عكاظ للنشر والتوزيع ، ١٤٠٣هـ.
- نظرية المعنى في النقد الأدبي / مصطفى ناصف ، ط ٢ ، دار الأندلس ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.
- النقد الأدبي / أحمد أمين ، ط ٥ ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٨٣م.
- النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي / محمد عبدالرحيم كافود.
- النقد الأدبي الحديث / محمد غنيمي هلال ، مصر : مطبعة نهضة مصر.
- النقد التحليلي عند عبدالقاهر الجرجاني / أحمد الصاوي ، ط ٢ ، دار نور سعيد للطباعة ، ١٩٨٢م .
- نقد الشعر / قدامة بن جعفر ، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي ، بيروت : دار الكتب العلمية.

- النقد المنهجي عند العرب / محمد مندور ، القاهرة ، الفجالة : دار نهضة مصر .
- النقد والدراسة الأدبية / حلمي مرزوق ، ط ١ ، بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .

( ٩ )

- الوساطة بين المتنبي وخصومه / القاضي الجرجاني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ، ط ٣ ، دار الكتب العلمية .

## الفهرس

الصفحة	الموضوع
أ	المقدمة
ز	شكر وتقدير
١٤٧ - ١	<u>الباب الأول : شواهد من النقد القديم</u>
	<u>الفصل الأول : دراسات تفصيلية</u>
٣	المبحث الأول : في علم المعاني
٤١	المبحث الثاني : في علم البيان
	<u>الفصل الثاني : دراسات تطبيقية</u>
٧١	المبحث الأول : منهج البلاغين في تحليل وعرض الشواهد الأدبية
٩٥	المبحث الثاني : دور علم المعاني في دراسة النص الأدبي
١١٥	المبحث الثالث : دور علم البيان في دراسة الصورة الأدبية
٢٥٥ - ١٤٨	<u>الباب الثاني : شواهد من النقد الحديث :</u>
	<u>الفصل الأول : البلاغة العربية في تصنيف المذاهب النقدية الحديثة</u>
١٥٠	المبحث الأول : المنهج الفني والبلاغة العربية
١٦٨	المبحث الثاني : البلاغة العربية والدراسات الأسلوبية
	<u>الفصل الثاني : تحليلات في إطار المنهج البلاغي</u>
٢٠٤	المبحث الأول : مقطع من معلقة امرئ القيس
٢٣٣	المبحث الثاني : مقطع من " نهج البردة " لأحمد شوقي
٢٥٤	ملخص البحث وأهم نتائجه
٢٦٥	المصادر والمراجع